

JANE AUSTEN UND DIE ENTWICKLUNG DES ENGLISCHEN BÜRGERLICHEN ROMANS IM ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT.

INAUGURAL-DISSERTATION
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER GROSSHERZOGL. UND HERZOGL. SÄCHS.
GESAMTUNIVERSITÄT JENA ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT VON

JULIUS FRANKENBERGER
AUS JENA.

WEIMAR.
DRUCK VON R. WAGNER SOHN.
1910.



JANE AUSTEN
UND DIE ENTWICKLUNG DES ENGLISCHEN BÜRGERLICHEN ROMANS IM ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT

INAUGURAL-DISSERTATION
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER GROSSHERZOGL. UND HERZOGL. SÄCHS.
GESAMTUNIVERSITÄT JENA ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT VON

JULIUS FRANKENBERGER
AUS JENA.

WEIMAR.
DRUCK VON R. WAGNER SOHN.
1910.

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Professor Dr. Wolfgang Keller.

Jena, den 26. Februar 1910.

Professor Dr. Victor Michels
d. Zt. Dekan.

Meinen lieben Eltern



Inhalt.

Einige Bemerkungen zu Jane Austens Lebensgeschichte.

Eine Veranlassung, Jane Austens Leben im Zusammenhang darzustellen, liegt im Rahmen dieser Abhandlung nicht vor. Es ist dies seit dem Erscheinen von J. E. Austen-Leigh's "Memoir of Jane Austen" in so mannigfaltiger Weise geschehen, daß Neues nur sehr wenig zu sagen bleibt. Dieses Neue betrifft einmal die Datierung von "Northanger Abbey", zum andern Jane Austens Herzensgeschichte.

Aus Jane Austens kindlichen schriftstellerischen Versuchen wuchsen mit der Zeit Arbeiten ernsterer Art heraus. Als früheste ihrer Erzählungen ist zweifellos die nicht genauer zu datierende Novelle in Briefen "Lady Susan" anzusehen. Dann plante J. Austen einen Briefroman, "Elinor and Marianne", ließ ihn aber liegen und begann einen Roman in berichtender Technik. Von Oktober 1796 bis August 1797 war sie mit diesem ("Pride and Prejudice") beschäftigt, nahm nach seiner Vollendung "Elinor and Marianne" im November 1797 wieder vor und gestaltete "Sense and Sensibility", indem sie jenes Fragment dazu benutzte. — Austen-Leigh sagt in dem "Memoir of Jane Austen" (p. 47): "'Northanger Abbey' . . . was certainly first composed in 1798". Ich neige dazu, anzunehmen, daß J. Austen nicht zwei Romane gleichzeitig zu bearbeiten pflegte. Ihr absolutes Hineinversenken in die selbstgeschaffene

Welt, jenes Bedenken und Erwägen des kleinsten Umstandes machen es in hohem Grade wahrscheinlich, daß sie immer nur an einem Werke gestaltete. Sie hat "Elinor and Marianne" während ihrer Arbeit an "Pride and Prejudice" wohl ganz liegen lassen. Da sie nun an "Sense and Sensibility" ein Jahr gearbeitet hat[1]), wird sie erst nach November 1798 an "Northanger Abbey" gegangen sein. Sicherlich ist sie dann noch 1799 damit beschäftigt gewesen. "Northanger Abbey" spielt vorwiegend in Bath. Im Mai und Juni 1799 war sie in Bath bei ihrer Tante zu Besuch. Auch dies macht es wahrscheinlich, daß sie noch im Sommer 1799 mit "Northanger Abbey" beschäftigt war.[2])

Anfang Mai 1801 siedelte die Familie Austen nach Bath über. Hier ist, nach der Angabe des "Memoir" (p. 67), das in diesem Buche zuerst veröffentlichte Fragment "The Watsons" entstanden. Triftige Gründe sprechen dafür, daß J. Austen mit diesem Roman nach 1801 sich nicht mehr beschäftigt hat.

Wir stehen nämlich vor der eigentümlichen Tatsache, daß J. Austen zehn Jahre lang sich überhaupt nicht mit Romanschreiben befaßt hat. Erst 1811 beginnt sie wieder zu dichten. Was uns von den "Watsons" erhalten ist, läßt keinen inneren Grund erkennen, der ihr die Fortsetzung erschwert hätte. Ferner: in ihrem lebhaften Briefwechsel mit ihrer Schwester Cassandra befindet sich eine Lücke, die äußerlich (etwa durch stetes Beisammensein der beiden) nicht erklärt werden kann und die sich auf die Zeit vom Mai 1801 bis September 1804 erstreckt. Dazu kommt, daß die letzten drei Romane, vorzüglich "Mansfield Park" und "Persuasion" einen ernsteren Charakter zeigen als die vorhergehenden, der wohl nicht ledig-

---

[1]) s. C. Hill, "J. Austen, her Homes and her Friends" p. 88.
[2]) s. u. p. 98.

lich in dem reiferen Alter der Dichterin seinen Grund hat. Ähnliches gilt von den Briefen nach 1804.

Es bietet sich eine gemeinsame Ursache für all das. Es ist Jane Austens Liebesepisode, über die Miss Lefroy, eine Verwandte Jane Austens, berichtet hat.

Aus J. Austens Briefen geht hervor, daß sie wohl einige leichte Flirts gehabt hatte, daß sie aber immer kühl und überlegen geblieben war. Auch Anträge hat sie erhalten und abgelehnt; von einem wird berichtet, der von einem Manne ausging, der alles für sich hatte, nur ihr Herz nicht. Nun erzählt Miss Lefroy folgende Episode[1]):

"The Austens with their two daughters were once travelling in Devonshire, moving from place to place; and I think that tour was before they left Steventon in 1801, perhaps as early as 1798 or 1799. It was whilst they were so travelling, according to Aunt Cassandra's account, that they somehow made acquaintance with a gentleman of the name of Blackall (a clergyman). He and Aunt Jane mutually attracted each other, and such were his charms that even Aunt Cassandra thought him worthy of her sister. They parted on the understanding that he was to come to Steventon, but instead came, I know not how long after, a letter from his brother to say that he was dead. There is no record of Jane's affliction, but I think the attachment must have been very deep. Aunt Cassandra herself had so warm a regard for him that some years after her sister's death, she took a good deal of trouble to find out and see his brother." Eine Nichte von Jane, Caroline Austen, erzählt, daß Cassandra, augenscheinlich nach Janes Tode, einst auf Reisen einen Herrn getroffen habe, der sie stark an jenen Mr. Blackall erinnert habe und daß das damals noch einen tiefen

---

[1]) Zitiert nach C. Hill, "Jane Austen etc." p. 235.

Eindruck auf sie gemacht und sie lange beschäftigt habe.

Ob Miss Lefroy Recht hat, wenn sie vermutet. daß jene Reise 1799 oder 1798 stattgefunden habe, läßt sich schwer entscheiden. Es ist auch von größerer Bedeutung festzustellen, wann jener Brief mit der Nachricht vom Tode Blackall's eintraf. Denn das ist der Wendepunkt in Jane Austens Leben. Da, so möchte ich annehmen, ist sie in ihrem dichterischen Schaffen verstummt. Dieser entscheidende Punkt wird in das Jahr 1801 oder spätestens 1802 zu setzen sein, wodurch es freilich wahrscheinlich wird, daß die Reise nicht schon 1798, sondern erst später stattgefunden habe. Ich stütze mich bei dieser Datierung auf J. Austens Briefe. Die Briefe der Jahre 1800 und 1801, also die letzten vor der Lücke, die sich vom Mai 1801 bis September 1804 erstreckt, zeigen in nichts einen veränderten Charakter, sind noch ebenso lebhaft und fröhlich wie die vorhergehenden. Es ist ausgeschlossen. daß Jane Austen nach dem unglücklichen Ausgange der Bekanntschaft mit Mr. Blackall eine Bemerkung wie die folgende niedergeschrieben hätte (21. Mai 1801): "I am prevented from setting my black cap at Mr. Maitland by his having a wife and ten children." Es wird uns nicht mehr wundern, daß in J. Austens Briefen, auch in denen aus späteren Jahren, sich keine Anspielung auf diese Herzensgeschichte findet, wenn wir von einer ihrer Nichten hören: "With all the playful frankness of her manner, her sweet sunny temper and enthusiastic nature, Jane Austen was a woman most reticent as to her own deepest and holiest feelings." Ganz abgesehen davon wird Cassandra jede Spur in den Briefen getilgt haben — Cassandra, die gerade bei dieser Gelegenheit stärker noch als sonst mit ihrer Schwester fühlen mußte, war doch auch ihr wenige Jahre vorher der Bräutigam gestorben. Es ist kaum

anzunehmen, daß andere als Cassandra um Jane's trauriges Geheimnis gewußt haben. Mit der Zeit hat Jane dieses schmerzliche Erlebnis verwunden: "her playful frankness and her sweet sunny temper" trugen den Sieg davon. Doch noch in "Persuasion" läßt sie Anne Elliot sagen: "All the privilege I claim for my own sex (it is not a very enviable one, you need not covet it) is that of loving longest when existence or when hope is gone."

Jane Austens historische Stellung in der Entwicklung des bürgerlichen Romans.

I. Allgemeines.

Man pflegt, namentlich in deutschen Literaturgeschichten, Jane Austen im Zusammenhang mit den anderen weiblichen Romanautoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wie Charlotte Smith, Mrs. Inchbald etc., zu behandeln. Nimmt man von diesen Frauen die ältere Fanny Burney aus, so sind sie sämtlich dritten Ranges. Diese Zusammenstellung erweist sich als durchaus unfruchtbar, wenn man die historische Bedeutung J. Austens, ihre Eigenheiten und die Stellung, die sie in der Entwicklung des bürgerlichen Romans in England einnimmt, näher erkennen möchte. Man hat bei diesem Verfahren wenig mehr gefunden als die Bemerkung, daß J. Austen die bedeutendste unter diesen Romandichterinnen sei und daß sie besonders nahe Berührungspunkte mit Fanny Burney aufzeige, die sie freilich an Feinheit der Darstellung übertreffe. Eine viel fruchtbarere Fragestellung ergibt sich, wenn man J. Austen mit den großen Vertretern der frühklassischen Romandichtung zusammenstellt: mit Richard-

son, Fielding und Marivaux. Es ergeben sich dabei nicht nur neue und interessante Gesichtspunkte für die Beurteilung von J. Austens Kunst, sondern man gewinnt auch einen Einblick in die Entstehung des modernen bürgerlichen Romans.

Direkte Zeugnisse J. Austens für ihre Vorliebe zu dem oder jenem Vorgänger haben wir wenig. J. E. Austen-Leigh teilt im "Memoir" (p. 84) mit, daß "her knowledge of Richardson's works was such as no one is likely again to acquire . . . Every circumstance narrated in Sir Charles Grandison, all that was ever said or done in the cedar parlour, was familiar to her: and the wedding days of Lady L. and Lady G. were as well remembered as if they had been living friends." Dies Zeugnis garantiert wohl den nachhaltigen Einfluß Richardsons auf ihre eigene Produktion. Von anderen Vorgängern im Roman erwähnt sie mit Bevorzugung eigentlich nur noch Fanny Burney [1]), und auf dem von dieser betretenen Wege geht sie recht eigentlich weiter. [2]) Durch Fanny Burney nimmt sie auch indirekt Fielding und Marivaux auf, die sie sicherlich auch direkt gekannt hat, obwohl sie Marivaux nirgends erwähnt. —

Richardson hatte mit seinen Romanen etwas völlig Neues geboten. Auf der Leistung der moralischen Wochenschriften fußend, bricht er resolut mit den alten Romantypen, dem Abenteuerroman und dem idea-

---

[1]) Fanny Burney, später Mme. D'Arblay (1752—1840). 1778 erschien ihr erster und bedeutendster Roman "Evelina", der einen außerordentlichen Erfolg hatte, 1782 "Cecilia", 1796 "Camilla", ein Werk, das ein deutliches Nachlassen anzeigt. Ein späterer, sehr viel schwächerer Roman "The Wanderer" ist der Vergessenheit anheimgefallen.

[2]) Zeugnisse für J. Austens hohe Wertschätzung Fanny Burneys finden sich in ihren Briefen und Romanen des öfteren. Besonders sei auf das 5. Kapitel von "Northanger Abbey" verwiesen.

listischen Helden- und Schäferroman. Wir werden sehen, daß es ihm freilich nicht in allen Stücken gelang, sich von dem Überlieferten frei zu machen. Aber den entscheidenden Schritt hat er getan: er hat eine neue Form und einen neuen Gefühlsinhalt gefunden. In beidem ließ er sich vom Streben nach Realismus leiten. Unter dem gleichen Gesichtspunkt biegen Fielding und Marivaux den Abenteurerroman, von dessen Wesen sie viel beibehalten, ins Bürgerliche mehr oder weniger um. Hinter dieser ganzen Entwicklung freilich steht die eine große Wandlung des Lebensgefühls in jener Epoche: die Wendung zum Rationalismus, das Bedürfnis nach fester Verankerung des Daseins, nach Konsequenz in allen Lebensäußerungen. Fortuna war die Göttin des Abenteurerromans, sein Thema die Unberechenbarkeit des Schicksals, das blind die Menschen durcheinanderwirft, ohne Rücksicht auf Verdienst, das mit dem machtlosen Willen des Einzelnen spielt. Jetzt wird das anders. Der autonome, klare Verstand will den Zufall bezwingen. Das gewaltige Lied, das die Großen unter den Dichtern des picarischen Romans von der unbesieglichen Unvernunft des Lebens sangen, wird jetzt abgelöst durch das Hohelied auf die Freiheit und Sittlichkeit des Menschen, das Richardson in der "Clarissa" seiner Zeit gab.

Diese festere Verankerung des Lebens brachte zugleich eine Verengerung mit sich. Und so will der neue Roman nicht mehr durch die bunte Fülle des Geschehens, durch Absonderlichkeiten und Außerordentliches wirken, sondern er stellt sich fest auf die Wirklichkeit und sieht in ihrer getreuen Wiedergabe die wesentliche Aufgabe seiner Kunst.

So wird Richarbson die eigentliche Grundlage für die weitere Entwicklung des bürgerlichen Romans. Vieles freilich, was diesen erst recht lebenskräftig und dauerhaft machte, konnte er nicht bieten. Fielding

und Marivaux werden da stärker als er herangezogen. Mit Fanny Burneys "Evelina" haben wir den ersten Roman, der sich lediglich an den Salon hält. Doch ist es nicht so sehr die Verengerung des äußeren Rahmens, was F. Burney für die Entwicklung des Zweiges des bürgerlichen Romans, wie er in J. Austen seine reifste Blüte treibt, so bedeutungsvoll erscheinen läßt, als vielmehr die Verwendung der Gefühle, die die Materie ihrer Darstellung ausmachen. Erst nachdem gezeigt worden war, daß die alltäglichen Gefühle des verletzten Taktes und der "gêne", der kleinen gesellschaftlichen Eifersüchte und Eitelkeiten, in Verbindung freilich mit einer tiefen Liebe, die den Untergrund bildet, denen, die bislang einzige Geltung im Roman beansprucht hatten, an Stärke und Interesse durchaus nicht nachzustehen brauchten, — erst nachdem so gezeigt worden war, daß die häusliche und einfach gesellschaftliche Atmosphäre, losgelöst von allem Romanhaft-Extravaganten, eine Fundgrube für dichterische Darstellung ist, konnte in Jane Austen der bürgerliche Roman auch die letzten Schlacken der alten Formen, alles Laute und Auffällige ablegen und einen ganz eigenen, durch köstlich-frische Feinheit und Gehaltenheit ausgezeichneten Romantypus entwickeln.

Man wird sich also bei der Betrachtung des Ganges der Entwicklung im einzelnen wesentlich an Richardson, Marivaux, Fielding und F. Burney halten können. Nur gelegentlich werden die andern Vertreter des englischen Romans, Johnson, Goldsmith, Smollet und Sterne, und Rousseau heranzuziehen sein.

II. Form und Komposition.

Wir sahen schon oben, von welcher Bedeutung bei der Verdrängung der alten Romangattungen durch den bürgerlichen Roman der Umstand war, daß Richard-

son eine ganz neue Romanform, den Roman in Briefen, einführte. Wenn wir jetzt in die Betrachtung der Romanformen im einzelnen eintreten, so haben wir es dabei, in unserem Literaturkomplex, nur mit einer ganz bestimmten Reihe von Typen zu tun, die sich in Ich- und Memoirenroman und Brief- und Berichtroman scheiden lassen.

Bei den Vorgängern Jane Austens und bei dieser selbst begegnet kein Ichroman im strengen Sinne, wie ihn der Abenteurerroman und wie ihn Goldsmith und Sterne zeigen. Marivaux' beide Romane werden zwar vom Helden selbst erzählt, aber sowohl Marianne als Jacob erzählen ihre Geschichte in reiferen Jahren, und wir sehen sie, wenn auch nicht sehr deutlich, in der Figur, die sie während des Erzählens machen. Marivaux' Romane sind Memoirenromane, aber keine Ichromane.[1]) Marianne, die gealterte comtesse de *, reflektiert, während sie erzählt, von ihrem reiferen Standpunkt aus über die Gemütszustände, die sie zur Zeit der geschilderten Vorgänge erlebt hat. Der Memoirenroman hat manche Vorzüge; er ermöglicht eine intensive monologische Analyse der Gefühle und Gedanken des Helden, ohne dabei in die Schwierigkeiten zu geraten, die der Darstellung in der strengen Icherzählung dadurch erwachsen, daß die Allgegenwart des Autors aufgegeben ist. Marianne kann jeden Augenblick sagen: „Wie ich später erfahren habe, dachte er dabei ....“, und sie sagt in der Tat oft genug: "Valville m'a dit plus tard ....". Die Schwierigkeit, die sich aus dieser Technik ergibt und die sich bisweilen in einer ästhetisch peinlichen, bisweilen aber auch reizvollen Wirkung

[1]) Im ersten Teil des "Vie de Marianne" hebt Marivaux den Charakter des Memoirenromans noch dadurch besonders hervor, daß er eine ganz kurze Einleitung voranschickt, in der er erzählt, wie er die Memoiren Mariannes gefunden habe; im "Paysan parvenu" läßt er das weg, gibt dem Roman aber den Untertitel: "Les Mémoires de M***".

offenbart, besteht darin, daß wir es tatsächlich mit zwei verschiedenen Personen zu tun haben: mit Marianne, der comtesse de *, der Erzählerin, und mit Marianne, der Heldin des Romans, mit dem paysan parvenu, der erzählt, und dem paysan parvenant, der erlebt. Darin also unterscheiden sich Marivaux' Romane vom regelrechten Ichroman, der, selbst wenn er in der Vergangenheit erzählt wird, doch vom Helden vorgelebt wird, als ob es Gegenwart wäre. — Doch finden wir bei Marivaux die strenge Icherzählung allerdings: in den Episoden, für die ganz allgemein diese Form der Erzählung zwar nicht die einzige (die Auffindung von Dokumenten ist eine andere), aber doch die weitaus häufigste ist.

Der Memoirenroman Marivaux' hat weder bei Richardson, noch bei Fielding, Fanny Burney und Jane Austen Nachahmung gefunden. Dagegen war der Briefroman für die auf die klassische Frühzeit des englischen Romans folgenden zwei Generationen (für F. Burney und J. Austen in unserem Falle) eine literarische Form von solcher Autorität, daß diese Dichterinnen das Bedürfnis empfanden, sich mit ihr praktisch abzufinden. Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, die Geschichte dieser Form im englischen Roman überhaupt zu verfolgen. Unsere Betrachtung beschränkt sich auf den Charakter des Briefromans bei seinem Begründer Richardson und bei den von ihm abhängigen beiden Dichterinnen F. Burney und Jane Austen.

Wir haben gesehen, wie Richardson einen radikalen Bruch mit den historisch gewordenen Romanformen unternimmt. Nichts war der grundlegenden Veränderung, die er vollzog, so günstig, als die neue Form, die er wählte. Die Briefform schien ihm die realistischste, die wahrscheinlichste zu sein. Der Briefroman brachte in allen Einzelheiten eine ganz neue Fragestellung mit sich. Er verhinderte mehr als alles andere

das Einschleichen überkommener Formen, Motive u. dgl. Richardson wählte diese Form vorzüglich auch deshalb, weil sie ihm eine Möglichkeit der Fülle, Tiefe und lebendigen Unmittelbarkeit zu garantieren schien wie keine andere. Sehr treffend hat Goethe das in „Dichtung und Wahrheit" ausgesprochen in dem Abschnitte, der dem Andenken Corneliens geweiht ist: „Da ich dies geliebte, unbegreifliche Wesen nur zu bald verlor, fühlte ich genugsamen Anlaß, mir ihren Wert zu vergegenwärtigen, und so entstand bei mir der Begriff eines dichterischen Ganzen, in welchem es möglich gewesen wäre, ihre Individualität darzustellen; allein es ließ sich dazu keine Form denken, als die der Richardson'schen Romane. Nur durch das genaueste Detail, durch unendliche Einzelheiten, die lebendig alle aus einer wundersamen Tiefe hervorspringen, eine Ahnung von der Tiefe geben, nur auf solche Weise hätte es einigermaßen gelingen können, eine Vorstellung dieser merkwürdigen Persönlichkeit mitzuteilen; denn die Quelle kann nur gedacht werden, insofern sie fließt." [1]) Und noch einen andern Grundzug dieser Romanform, der freilich nicht immer zur Ausbildung gekommen ist, hat Goethe herausgehoben, wenn er an Schiller schreibt [2]): „So sind die Romane in Briefen völlig dramatisch." Das Hin-und-Wider von Briefen, der rasche Wechsel des Standpunktes ruft diesen Eindruck hervor. Man braucht freilich nur an Richardsons Romane zu denken, um zu sehen, daß der Briefroman, wie wir ihn historisch ausgebildet sehen, diese Eigenschaft des Dramatischen, die man an ihm eigentlich erwarten sollte, durchaus nicht immer zeigt. Jane Austen hat, wenn wir von dem nicht erhaltenen und in der definitiven Fassung fast völlig

[1]) Vgl. Erich Schmidt, „Richardson, Rousseau und Goethe" S. 21.

[2]) Am 23. XII. 1797. Freilich dachte Goethe dabei mehr an die eingestreuten Dialoge.

verwischten ersten Entwurf von "Sense and Sensibility" absehen, einmal — soweit wir das wissen — die Briefform angewendet: in dem von ihr nicht veröffentlichten Jugendversuch "Lady Susan". Sie versucht da, mit der Briefform wirklich ernst zu machen und nur Briefe zu liefern, wie sie von den beteiligten Personen geschrieben sein könnten. Die Briefe sind kurz, im wesentlichen berichtend, und sie rufen in der Tat durch das schnelle Hin-und-Wider den Eindruck des Dramatischen hervor. "Lady Susan" ist auch dem Stoff nach in der Tat kein Roman, es ist eigentlich auch kaum eine Novelle, es ist ein Drama in Briefen. Nun, Richardson hat nie daran gedacht, die Brieftechnik so realistisch anzuwenden, wie seine Nachfolgerin, die sogar absichtlich die Exposition zunächst nur dunkel gibt, des realistischen Eindrucks wegen. Ihm lag es nicht daran, jenen „völlig dramatischen" Eindruck zu erzielen: er benutzte diese Form ja wesentlich nur deshalb, weil er so am besten unmittelbar Gefühlsäußerungen und -analysen geben konnte. Er zeigt die Form des Briefromans nicht rein, sondern modifiziert durch Tendieren nach dem Tagebuchartigen hin (wobei er sich dem Memoirenroman von Marivaux nähert). Am deutlichsten ist das in „Pamela", aber auch in „Clarissa" schreibt die Heldin weiter, als keine Aussicht besteht, daß ihre Briefe in absehbarer Zeit abgesandt werden könnten, womit ja die reine Briefform aufs deutlichste auch äußerlich aufgegeben ist. — Fanny Burney schreibt, unter Richardsons Einfluß, ihren ersten Roman „Evelina" in Briefen. Die wesentlichen Vorzüge der Richardson'schen Form, die eben darin bestehen, daß sie ungezwungen monologische Herzensergüsse der Heldinnen bietet, sind aber für F. Burney wertlos; denn für sie ist das eigentliche Vehikel der Darstellung der Dialog. Evelinas Briefe sind voll von langen Dialogen. Der Roman wird dadurch auch „völlig dramatisch", freilich

auf ganz andere Art, als durch den raschen Wechsel der Briefe. Briefe, die lange Dialoge wiedergeben, sind recht unnatürlich; F. Burney hat denn auch die Briefform, die ihr literarisch überkommen war, in ihren andern Romanen aufgegeben und dafür die Form des Berichtromans angewandt.

Wir haben für den modernen Berichtroman zwei Quellen: einmal knüpft er durchaus an die herrschende Tradition an, zweitens wächst er aus dem Briefroman heraus, stellt gewissermaßen die innere Überwindung dieser eine Zeit lang weit überschätzten Form dar. Fielding wandte die episch berichtende Erzählungsart in seinen Romanen an, indem er sich bemühte, dieser Form mehr Festigkeit und Konsequenz zu geben, als sie bis dahin im allgemeinen besessen hatte. Vorbildlich für die Späteren (Fanny Burney und Jane Austen) wurde namentlich seine Dialogführung, die mit berichtenden Bemerkungen des Autors und mit monologisierendem Beiseitesprechen der Personen durchsetzt ist, was im Briefroman immer nur für eine Person möglich ist, wenn der Autor uns nicht dasselbe Gespräch mehrmals erzählen will, jedesmal vom Standpunkt einer anderen Person aus, eine Umständlichkeit, die bei Richardson nur zu häufig ist. Bei Fanny Burney entwickelt sich der Berichtroman („Cecilia") aus dem Briefroman („Evelina"), wie wir schon sahen. Von ihr übernimmt J. Austen die Form.

Für die verschiedene Gestaltung des Berichtromans wird eine Frage von besonderer Bedeutung, die schon im Briefroman eine gewisse Rolle spielt, die für den Ich- und Memoirenroman nicht existiert oder vielmehr von Anfang an gelöst ist: die Frage nach der Orientierungslinie, wie man es vielleicht nennen kann.[1]

[1]) Ich danke die Anregung zur Behandlung dieser Frage Herrn Dr. Herman Nohl.

In den allermeisten Romanen erleben wir die Handlung durch das bewußte oder unbewußte Gefühl einer Person; diese Person kann entweder immer die gleiche bleiben (wie im Ichroman und vielen Berichtromanen mit strenger Konzentration auf den Helden), die Orientierungslinie würde dann gerade verlaufen; oder diese Person, die im Augenblicke Träger der Handlung ist, wechselt mehr oder weniger oft, die Orientierungslinie verläuft im Zickzack oder zeigt auch plötzliche Sprünge und dazwischen lange Strecken gerader Linienführung. Im Briefroman gibt es zwei Möglichkeiten: entweder werden alle Briefe dem Helden bald nach der Niederschrift bekannt (es darf nichts geschehen, was auf die Unkenntnis des Helden von einem Briefe fundiert wäre), oder aber wir haben Briefe, die dem Helden gänzlich unbekannt sind, die, wenn er sie läse, sein Verhalten wesentlich ändern würden. So ist es z. B. in "Clarissa", wo die Briefe zwischen Lovelace und seinen Genossen Clarissa unbekannt sind, dem Leser aber vorgelegt werden, der so die Geschichte auch von dieser Seite erlebt. In "Pamela" ist die Führung der Orientierungslinie viel einheitlicher, während sie im "Grandison" in häufigen Sprüngen sich ergeht. "Evelina", ein Briefroman, ist lediglich von der Heldin aus orientiert: wir lesen keinen Brief, dessen Kenntnis durch Evelina deren Verhalten modifizieren würde. Wir erleben keinen Augenblick die Liebe Orvilles von ihm aus; wir fühlen sie mit Hilfe ihrer Reflexe in Evelinas Seele, die uns bekannt werden, in ihn ein. In ihren Berichtromanen behält Fanny Burney diese straffe Linienführung bei; doch hat sie für die kleinen Variationen, die sich ergeben, nicht das feine Gefühl, das Fielding und Jane Austen zeigen. Wenn F. Burney den Orientierungspunkt, der gewöhnlich fest bei der Heldin sich befindet, verändert, so tut sie das sprungweise. Das Bewußtsein, durch das der Leser die Ge-

schichte erlebt, springt in "Cecilia" mehrfach von der Heldin über zu Monckton; dann wird die Erzählung für einige Zeit ausschließlich von diesem aus orientiert. Fielding und Jane Austen verfahren feiner, weniger sprunghaft. Wir erleben den "Tom Jones" nicht ausschließlich vom Helden aus; immer erhalten wir zwischendurch Einblicke in das Innere der anderen Personen, die ihm verschlossen sind, nehmen wir an Szenen teil, wo er abwesend ist. Aber auch selten nur (ausgenommen natürlich die Episoden) gleitet der Orientierungspunkt für längere Zeit an eine bestimmte Person über, die nicht der Held wäre. Bei Jane Austen liegt der Orientierungspunkt fester bei der Heldin als bei Fielding; sie hat das mit Fanny Burney gemein. Aber wenn sie den Orientierungspunkt für kürzere Zeit von der Heldin auf eine andere Person überträgt, so sorgt sie dabei immer dafür, daß diese andere Person die Heldin, wenn auch nur zeitweise, nicht völlig verdränge: zwischendurch gleitet der Orientierungspunkt immer wieder zur Heldin zurück. Der Wechsel in der Orientierung wird so weniger auffallend: es ist ein hin und her gleitendes Sichverschieben des Orientierungspunktes, kein plötzliches Überspringen wie bei Fanny Burney.[1])

Auf etwas sei noch hingewiesen: auf die Unterbrechung der Orientierungslinie durch das Hervortreten des Autors, der sich direkt, über die Köpfe seiner Personen hinweg, an den Leser wendet. Fanny Burney tut das nie.[2]) Fielding wendet sich sehr häufig an den

---

[1]) J. Austens Schwester Cassandra, mit der sie ihre Romane während der Entstehung besprach, scheint auf diese Fragen besonderen Wert gelegt zu haben. In der Besprechung eines Romanmanuskriptes ihrer Nichte Anna schreibt J. Austen (10. August 1814): "Your Aunt C. . . . is rather afraid . . . that there will be too frequently a change from one set of people to another."

[2]) Spielhagen ("Beiträge zur Theorie und Technik des Romans") hält dieses Hervortreten des Dichters für unvereinbar mit dem epischen Charakter des Romans und lehnt deshalb, von dieser theoretisch begründeten Norm aus, Sterne und Jean Paul als Romandichter ab.

Leser: "Thou art to know, friend . . .", und zwar nicht nur in den ersten Kapiteln, sondern des öfteren auch innerhalb der eigentlichen Erzählung. Doch findet sich bei ihm schon für die Unterbrechung des Berichtes, wenn auch nicht immer, die Form, in der es bei Jane Austen fast ausschließlich geschieht, die der witzigen Bemerkung. Es wird dies in dem Abschnitt über die Komik noch zu streifen sein. —

Schon die Mannigfaltigkeit der Darstellungsformen des Romans zeigte, wie der moderne Roman in seinen Anfängen nach einer passenden Form rang. Für die Romane alter Art war die ganz lose Komposition charakteristisch. Von einer Episode glitt der Leser in eine andere, in die wieder eine dritte und vierte eingeschachtelt waren. Im Abenteurerroman kam schon in der Form die Irrationalität die wirre Laune des Schicksals zum Ausdruck. So war in den bedeutenderen Romanen dieses Typus die lockere Komposition dem Dichter bewußt und von ihm beabsichtigt. Aber für den bürgerlichen Roman ergab sich mit Notwendigkeit die Aufgabe, dieser Verwahrlosung der Form entgegen zu treten. Hierin tat Richardson, viel entschlossener als seine Zeitgenossen, den entscheidenden Schritt. Es ist eine umso größere Leistung, daß er die Episode überwand, als er trotz der Konzentrierung auf eine Handlung Romane von beträchtlichem Umfange schuf. Es ist keiner der geringsten Vorzüge "Clarissas", daß jedes Wort in diesem umfangreichen Romane in enger Beziehung zur Handlung steht. Ein wenig loser ist "Sir Charles Grandison". — Fielding hat, wie das seiner ganzen eigentümlichen Mittelstellung zwischen picarischem und bürgerlichem Roman, zwischen bunter Fülle und klarer Verknüpfung des Geschehens entspricht, die Episode als Kunstmittel verwandt und hat dabei diese Erzählungen teils will-

kürlich eingestreut (wie die Geschichte des "Man of the Hill" im 'Tom Jones'), teils mit der Handlung in mehr oder weniger enge Berührung gebracht (wie die Geschichte der Mrs. Waters etc.). Marivaux ist in diesem Punkte merkwürdig zurückgeblieben. Die "Vie de Marianne" ist an sich sicherlich kein Abenteurerroman mehr, der nach einer Fülle von Figuren und bunten Erlebnissen verlangte. Wir haben vielmehr eine äußerlich recht ruhig verlaufende Herzensgeschichte vor uns. Und trotzdem sprengt Marivaux geradezu den Rahmen seines Romans durch Einlegung der Erzählung der Nonne. Da der Roman nicht vollendet ist, ist es nicht möglich, über die Größenverhältnisse zwischen Roman und Episode und über den Grad der inneren Verknüpfung etwas Bestimmtes zu sagen. Der Roman bricht in der Erzählung der Episode am Ende des 11. Teiles ab. Vorher erstreckt sich die Episode schon durch drei Teile. Die Verknüpfung scheint sehr lose zu sein; die Nonne erzählt Marianne ihre Lebensgeschichte und fängt dabei ab ovo an, ohne jede sichtbare Beziehung auf Mariannes Schicksale. Eine ganz geringfügige Verbindung wird dadurch hergestellt, daß die Nonne durch ihre Erzählung Marianne von ihrem Entschlusse, ins Kloster zu gehen, abbringen will. Freilich läßt die Art der Einführung der Episode, wie sie von langer Hand vorbereitet wird, am Ende des 4. Teiles für den 5. angekündigt und dann immer wieder hinausgeschoben wird, vermuten, daß sie von Anfang an in Marivaux' Plane eine bestimmte Rolle spielte, daß er etwa mit Hilfe dieser Episode das Geheimnis des Standes und Namens der Eltern Mariannes offenbaren wollte.

Von Richardson übernimmt Fanny Burney (und Jane Austen von beiden) die straffe Komposition. Bisweilen ein nicht sehr langes Rückgreifen in die Vergangenheit dieser oder jener Person, das ist alles, was

von den Episoden übrig geblieben ist. Und bei Jane Austen ist die Konzentration noch stärker. Sie sagt einmal: "I detest a quarto."[1]) Selbst da, wo die Versuchung nahe liegt, die Vorgeschichte einer Person zusammenhängend zu geben, z. B. in "Pride and Prejudice" in der Geschichte von Wickhams Verhältnis zu Darcy, löst sie diese Vorgeschichte auf und gibt sie uns an verschiedenen Stellen in kleinen Portionen und trägt Sorge, daß sie immer mit Notwendigkeit aus der jeweiligen Lage der Haupthandlung herauswachsen muß.

Es ist nur natürlich, wenn sich in demselben Grade wie die Episoden auch die Exkurse bei den verschiedenen Autoren vertreten finden. Im Grunde ist doch die gemeinsame Wurzel beider die Weitschweifigkeit und mangelnde Konzentrationsfähigkeit der Autoren, bei den Stärkeren das Streben nach Allseitigkeit und Fülle des Lebens, das den Rahmen immer wieder sprengt. Leicht geht auch beides zusammen. So bei Marivaux, der seine Neigung zu Reflexionen nicht lediglich als eine Stärke empfand. Sowohl in der "Vie de Marianne" wie im "Paysan parvenu" ist er gezwungen, der erzählenden Hauptperson die Eigenschaft des ein wenig Geschwätzigen beizulegen, um seiner eigenen unwiderstehlichen Lust an Reflexionen und Exkursen über dies und jenes zu frönen. Er entschuldigt sich oft beim Leser über die Länge und Häufigkeit der Digressionen, verspricht sich zu bessern — aber man spürt doch andererseits deutlich, daß diese in der Tat köstlichen Reflexionen sein berechtigter Stolz und daß sie bewußte künstlerische Absicht sind. — Ähnlich üppig wuchern die Exkurse bei Fielding. Doch sind sie in engere Beziehung zur Handlung gesetzt als bei Marivaux. Die ergötzlichen Disputationen im "Tom Jones" zwischen dem Philosophen Square, der "the

[1]) Brief aus dem Februar 1813.

eternal fitness of things" und Thwackum, der die christliche Religion vertritt, haben meist ein praktisches Resultat für das Verhalten des Mr. Allworthy zu seinem Zögling. Die mit der Handlung nicht zu verbindenden Reflexionen löst Fielding resolut aus ihrem Gefüge los und setzt sie als erste Kapitel seinen Hauptabschnitten voran. In "Amelia", wo Fielding dieses Verfahren nicht anwendet, häufen sich innerhalb des Romans die Diskussionen sozialer und ähnlicher Probleme; in der Vorrede erklärt er es für die Tendenz des Werkes "to expose some of the most glaring evils, as well public as private, which at present infest the country." Doch hat Fielding für die Verwendung der Exkurse auch ein bewußtes künstlerisches Prinzip: die Kontrastwirkung.[1]) Hinzu kommt, daß er die Exkurse auch als Befähigungsnachweis für die Bildung des Autors eingeführt wissen will. — Eine bedeutende Rolle spielt der Exkurs bei Sterne und Smollet, auch bei Goldsmith.

Richardson setzt die Digressionen, wenn er sie bringt, was immerhin selten geschieht, in enge Beziehung zur Handlung. In "Clarissa" finden wir keine nennenswerten Exkurse, dagegen in "Pamela", und der als Exempel aufgestellte Sir Charles Grandison muß natürlich seine praktische Stellung zu allerhand Fragen (z. B. zum Duell) auch theoretisch rechtfertigen.

Wie die Episoden, so werden auch die Exkurse bei Fanny Burney und noch mehr bei Jane Austen ausgemerzt. Doch lassen sich in F. Burneys Romanen noch Spuren nachweisen. In "Evelina" freilich finden sich keine Digressionen. Die sarkastischen Bemerkungen der Mrs. Selwyn, einer männlichen, etwas verhärteten

---

[1]) Vgl. E. Wicklein, „Das 'Ernsthafte' in dem Englischen komischen Roman des XVIII. Jahrhunderts und seine Quellen." Jenaer Diss. 1908, S. 19f.

Frau von gründlicher Bildung, wären leicht zu Diskussionen auszubauen gewesen: aber F. Burney hat ihr keinen Gegenspieler gegeben und hat so die Exkurse vermieden. In "Cecilia" dagegen finden sie sich, freilich in engerer Verknüpfung mit der Handlung als bei den Vorgängern und auch nur in sehr geringer Ausdehnung. Sie knüpfen sich fast ausschließlich an die Figur des Mr. Belfield. Er wird uns in den Hauptphasen seiner Entwicklung jedesmal in längerem Gespräche vorgeführt. Sachlich handelt es sich um Rousseau'sche Gedanken: Einsicht in die Korrumpierung des Individuums durch die Gemeinschaftskultur; Versuch, aus der Gemeinschaft auszuscheiden, ein einfaches, tätiges Landleben zu führen; die Erkenntnis, daß dies unmöglich ist infolge der Abhängigkeit von unsern durch Erziehung und Vorleben angenommenen Gewohnheiten und Charaktereigenschaften, usf. Man geht wohl nicht fehl, wenn man das Vorhandensein dieser Exkurse bei F. Burney auf den Einfluß Dr. Johnsons, der ja auch für den Stil von "Cecilia" von Bedeutung war, zurückführt. Dieser Einfluß hat zwei Wege. Einmal wird Fanny Burney durch den lebhaften Verkehr mit Dr. Johnson und seinem Kreise in steter Berührung mit den Problemen gehalten, die die literarische Welt beschäftigten, zum andern aber ist der Einfluß von Johnsons "Rasselas", den F. Burney im Vorwort zu "Evelina" rühmend erwähnt, nicht zu unterschätzen. Eine besondere Anregung, solche Exkurse anzubringen, war freilich nicht nötig: es lag das in der Tradition des Romans, wie wir gesehen haben. Aber in der Wahl der Themata zeigt sich deutlich, neben dem Rousseaus, der Einfluß des "Rasselas", von dessen Helden sich immerhin Züge in Belfield wiederfinden. Für beide ist das Problem, mit dem sie sich praktisch und theoretisch beschäftigen: 'the choice of life.' Und wie Rasselas, so ist auch Belfield ein romantischer Charakter.

Für Jane Austens strenges formales Kunstempfinden sind Exkurse wie Episoden in gleicher Weise unkünstlerisch. Digressionen irgend welcher Art begegnen bei ihr nirgends. Für sie besteht auch von der rein stofflichen Seite her wenig Versuchung dazu: es drängt sie nicht, zu Problemen Stellung zu nehmen. Doch wird man diesem stofflichen Moment nicht sonderlich große Bedeutung beizumessen haben. Ganz sicherlich ist es mehr das künstlerische Stilgefühl, ihre stark entwickelte Neigung zu strengster Linienführung, was die Abwesenheit von Exkursen erklärt. In „Persuasion“ (im 23. Kapitel), an dem entscheidenden Punkte der Handlung, wo die Erregung Anne Elliots hochgesteigert ist, wo diese mit Captain Wentworth, der scheinbar ganz in Briefschreiben versenkt ist, und mit Captain Harville zusammen im Zimmer ist, ergibt sich, ausgehend von Captain Benwick's Untreue gegenüber seiner toten Braut, der Schwester Harvilles, ein Gespräch zwischen diesem und Anne über den verschiedenen Grad der Tiefe und Treue der Liebe bei Männern und bei Frauen. Diesem Gespräch wird schon rein äußerlich der Exkurscharakter genommen dadurch, daß zwischendurch Captain Wentworth vorübergehend in den Kreis gezogen wird, durch Fragen wie: "Have you finished your letter?", die er verneint, denn für ihn hängt von Annes Anschauungen über Treue alles ab, und er will ihre Meinung restlos hören. Scheinbar wird das Gespräch ganz objektiv, theoretisch, exkursartig geführt; die Frage wird nicht nur obenhin umspielt, sondern J. Austen dringt tiefer ein, sie gibt sogar so etwas wie eine Erkenntniskritik der Lösungsmöglichkeiten des Problems. Captain Harville fragt: "But how shall we prove anything?" Anne antwortet: "We never shall. We never can expect to prove anything upon such a point. It is a difference of opinion which does not admit of proof. We each begin, probably, with a little

bias towards our own sex; and upon that bias build every circumstance in favour of it which has occurred within our own circle . . . ." Aber doch, wie ist diese ganze Szene erfüllt von verhaltenem, leidenschaftlichem Gefühl! Wie ist jedes Wort, das Anne äußert, innerlich auf ihre Liebe zu Wentworth bezogen:

"Oh!" cried Anne, eagerly, "I hope I do justice to all that is felt by you, and by those who resemble you. God forbid that I should undervalue the warm and faithful feelings of any of my fellow-creatures! I should deserve utter contempt if I dared to suppose that true attachment and constancy were known only by woman. No, I believe you capable of everything great and good in your married lives. I believe you equal to every important exertion, and to every domestic forbearance, so long as—if I may be allowed the expression, so long as you have an object. I mean while the woman you love lives, and lives for you. All the privilege I claim for my own sex (it is not a very enviable one: you need not covet it), is that of loving longest, when existence or when hope is gone!"

'She could not immediately have uttered another sentence; her heart was too full, her breath too much oppressed.'

Jane Austen hat einmal in ihren Briefen sich über die Frage der Exkurse geäußert. Am 4. Februar 1813, in welchem Jahre "Pride and Prejudice" erschien, sagt sie über diesen Roman: "The work is rather too light and bright and sparkling: it wants shade; it wants to be stretched out here and there with a long chapter of sense, if it could be had; if not, of solemn specious nonsense, about something unconnected with the story—an essay on writing, a critique on Walter Scott, or the history of Buonaparte, or something that would form a contrast, and bring the reader with increased delight to the playfulness and epigrammatism of the

general style . . ." Diese Stelle, die wohl überhaupt nicht ganz ernst gemeint ist, zeigt deutlich, von welchem Gesichtspunkte aus J. Austen den Exkurs gelten lassen würde: als die Wirkung erhöhenden Kontrast gegen die lebhafte Erzählung. Sie knüpft mit der Aufstellung dieses Gesichtspunktes an Fielding und Marivaux an, aber sie sieht die ganze Frage noch ausschließlicher als eine artistisch-technische an. Während für jene der Stoff ihrer Exkurse nicht gleichgültig ist, würde ihr irgendwelcher "solemn specious nonsense" genügen, um die gewünschte Kontrastwirkung hervorzubringen.

III. Die Darstellung.

Die verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung teilen sich ungezwungen ein in monologische, dialogische und beschreibende Darstellung. Die einzelnen Dichter zeigen eine verschiedene Mischung der Darstellungsmittel: mit der Darstellung, die aus des Helden oder einer andern Person Bewußtsein heraus monologisch gegeben wird, finden sich verbunden die Darstellung durch Dialog und jene Form der Darstellung, wo der Dichter in eigentlicherem Sinne das Wort ergreift und beschreibend berichtet. Diese Unterschiede der Darstellung fallen nicht mit den Unterschieden in der Form des Romans (Ichroman, Briefroman, Berichtromen etc.) zusammen, wenn sie auch auf die Wahl der Form von Einfluß sind.

Die monologische Darstellung finden wir eigentlich nur bei Fielding in geringerem Grade. Selten nur erleben wir ein Gefühl des Tom Jones gewissermaßen von ihm aus. Seine Gefühle werden uns vom Autor beschrieben, aber nicht eigentlich in monologischem Ergusse vorgeführt. Bei allen den andern Romandichtern finden wir die monologische Darstellung in

reichlichem Gebrauche. Wesentliche Unterschiede finden sich nicht, wenn man davon absieht, daß Richardson mehr den monologischen (längeren) Erguß, F. Burney und Jane Austen den monologischen (kurzen) Ausbruch bevorzugen und daß Marivaux beide Arten verwendet. Eine notwendige Folge ausgeprägt monologischer Behandlung ist, daß die monologisierenden Personen in hohem Grade bewußt erscheinen. Richardsons Heldinnen wissen über die feinsten Wandlungen ihrer Gefühle erstaunlich gut Bescheid. Wenn bei Marivaux' Helden ein ähnlicher Eindruck erzielt wird, so erklärt sich das leicht aus der Memoirenform, die er anwendet. Diese bringt eine eigentümliche Vermischung von monologischer und beschreibender Darstellung mit sich; es ist oft schwer zu sagen, ob diese oder jene Gemütsbewegung Marianne schon damals bewußt geworden ist oder erst hinterher, vielleicht erst während der Niederschrift der Memoiren, als sie die ganze Kette der Vorgänge überschaut, ob diese Gemütsbewegung also monologisch oder beschreibend dargestellt wird. Jane Austens Heldinnen zeigen wechselnde Grade von Bewußtheit: Elizabeth Bennet, in "Pride and Prejudice" wird da, wo sich die entscheidende innere Wandlung in ihrem Verhältnis zu Darcy vollzieht, und vor allem auch vorher, im wesentlichen nicht monologisch geschildert, erscheint infolgedessen als ihrer Gefühle nur halb (nur „naiv", nicht „sentimental") bewußt; zu anderen Zeiten wieder sehen wir ihr Inneres mit ihren eigenen Augen. Und dasselbe gilt von allen J. Austen'schen Heldinnen, wenn wir Marianne Dashwood ausnehmen, die wir fast ausschließlich durch ihre Schwester erleben und die nie monologisiert. Dieser Eindruck der wechselnden Bewußtheit, die natürlich den Charakter der Personen nicht im mindesten verändert, hängt zum Teil mit der Verschiebung der Orientierungslinie zusammen.

Dialogische Darstellung in größerem Maße haben alle diese Romandichter angewandt. Am stärksten entwickelt findet sie sich bei Fielding, dessen Dialogführung auf F. Burney und J. Austen von nicht geringem Einflusse gewesen ist.[1]) Richardsons Dialog leidet an Schwere und schleppendem Tempo. Immer wieder wird er durch längere monologische Ergüsse unterbrochen, zumal in "Pamela" und "Clarissa". Im "Grandison" ist der Dialog entwickelter, lebhafter, aber nie reicht er an die lebendige Beweglichkeit Fieldingscher Dialogführung heran. Auch Marivaux erreicht Fieldings Natürlichkeit nicht ganz. Die Reden seiner Personen sind oft wider alle Wahrscheinlichkeit lang. Daneben gelingt es ihm aber, die feinsten Nuancen des mündlichen Ausdrucks festzuhalten.[2]) — Für Fanny Burney ist der Dialog das adäquateste Darstellungsmittel. Schon bei der Betrachtung der Entwicklung des Briefromans (p. 12) wurde offenbar, wie F. Burney in "Evelina" mit dem Briefroman, der, wenn er recht verwandt sein soll, der monologischen Darstellung breiten Raum geben muß, nichts anzufangen weiß, wie Evelina eigentlich nur Gespräche fixiert. F. Burney gibt, wenn man von ihren Mängeln, wie allzu großer Deutlichkeit und bisweilen Unwahrscheinlichkeit, absieht, einen vorzüglich geführten, äußerst lebendigen und unterhaltenden Dialog. — Und schließlich Jane Austens Dialog ist von einer entzückenden Feinheit, Beweglichkeit und Natürlichkeit, ist abwechslungsreich und vielseitig, vielfach unterbrochen von monologischer und beschreibender Darstellung, und zum Unterschiede von Fielding und F. Burney, bei denen dies bisweilen vorkommt, wird bei ihr der Dialog nie

---

[1]) Vgl. S. 13.

[2]) Man vergleiche die S. 56, 62 und 65 f. zitierten Reden der Mme. Dutour und Mme. de Fare.

Selbstzweck, steht er immer streng im Dienste der Handlung. —

Das eigentliche epische Darstellungsmittel ist die beschreibende Darstellung: sie ist der Grundton, von dem sich Dialog und Monolog abheben. Aber man kann im allgemeinen sagen, daß bei allen diesen Romandichtern eine Neigung besteht, den beschreibenden Bericht nicht zu breiten Raum einnehmen zu lassen. Nur in den Episodenerzählungen überwiegt diese Ausdrucksform. Bei Fanny Burney wird sie verhältnismäßig stark zurückgedrängt; die Vorherrschaft des Dialogs macht sich darin geltend. —

Jane Austen zeigt, um es zusammenzufassen, ein aufs feinste ausgeglichenes Zusammenwirken der drei Darstellungsmittel. Dialogische und berichtende Darstellung kommen gleichmäßig zu ihrem Rechte; es ist nur naturgemäß, wenn von der monologischen ein sparsamerer Gebrauch gemacht wird.

IV. Das Thema.

Eine Mittelstellung zwischen Form- und Stoffgeschichte nimmt die Betrachtung dessen ein, was man Thema des Romans nennen kann. Es handelt sich um das, was man sich aus dem Roman schlechterdings nicht wegdenken kann, ohne ihn unmöglich zu machen, das, was den Uranstoß zur Bewegung der Personen gibt und was zugleich unser eigentliches Interesse während des Verlaufes fesselt, kurz um das, was Gustav Freytag beim Drama die "Idee" nennt, ein Wort, das nicht mehr nach dem Gedanklichen hin mißverstanden werden kann, wenn man sich vorhält, daß "diese Idee, der erste Fund des Dichters, die stille Seele, durch welche er den von außen an ihn tretenden Stoff vergeistigt, . . . ihm selbst nicht leicht als Gedanke" gegenübertritt, daß sie nicht "die farb-

lose Klarheit eines abgezogenen Begriffs" hat.[1]) In den meisten Fällen ist dieses Thema eine irrationale Leidenschaft (Liebe, brennender Ehrgeiz u. dergl.), nicht selten aber auch eine (mit Nachdruck verfochtene) rationale Einsicht, eine neue Erkenntnis, eine moralische oder religiöse Überzeugung (im "Vicar of Wakefield"), die Selbstbehauptung des Individuums der Gesellschaft gegenüber ("Clarissa"), eine Schrulle usw.

Das Thema des Abenteurerromans, wenn man bei dieser Gattung überhaupt von etwas derartigem sprechen darf, war das blinde Walten des Glücks, die Einsicht in die bunte Unvernunft des Daseins. Das ist, neben der Identität des Helden, das Einheit schaffende Moment im Abenteurerroman. Für Marivaux und Fielding fiel nun mit jenem Glauben an die Irrationalität des Lebens dieses einigende Thema; sie mußten ein neues zu finden suchen. Marivaux gibt seinem Helden im "Paysan parvenu", wenn dieser auch einen Zug zum Unstäten behält, den Willen, das Schicksal zu meistern, den Zufall klug zu nutzen, nicht sich blindlings von ihm regieren zu lassen, und gewinnt so in diesem Streben des Helden auf ein Ziel hin (ganz ähnlich wie die Bildungsromane) ein einheitliches Thema und behält doch die Beweglichkeit des Abenteurerromans bei. Doch gilt dies alles nur für den "Paysan parvenu". Fielding geht einen anderen Weg: er gibt im "Tom Jones" seinem vagierenden Helden einen festen Beziehungspunkt: die Liebe zu Sophia. Er hat damit also auch in Bezug auf das Thema Abenteurerroman und bürgerlichen Roman verschmolzen, während der "Paysan parvenu" in diesem Punkte eine selbständige Entwicklung aus dem Abenteurerroman darstellt.

Die Liebe ist in der Tat das weitaus häufigste Thema der bürgerlichen Romane. Sie begegnet im

---

[1]) Gustav Freytag, „Die Technik des Dramas", 5. Aufl., p. 9.

Roman jener Zeit in zwei Haupterscheinungsformen. Die eine geht vom Abbé Prévost aus, der sie in den französischen Roman einführte, wie Racine sie zwei Menschenalter vorher in das französische Drama eingeführt hatte.[1]) Es ist die Liebe als Fatum, als übergewaltige, unbesiegliche Leidenschaft; die Menschen, die von ihr befallen werden, sind uns an sich gleichgültig, nur die Gewalt der Leidenschaft, der Ablauf des pathologischen Prozesses interessiert uns. In dem Ausschnitt aus der Geschichte des Romans aber, der hier zu behandeln ist, tritt diese Form nicht auf. Wir haben es da mit jener Art der Liebe zu tun, wie sie von Marivaux und Richardson aufgezeigt worden ist. Gewiß erscheint auch bei ihnen die Liebe als eine starke Gefühlsmacht. Aber sie ist nicht eigentlich Gegenstand der Schilderung; sie ist nur das Mittel, das die an sich interessanten Charaktere in vielfältiges Spiel setzt. Die Arbeit des Dichters besteht in der Erfassung der Nuancen dieser Gemütsbewegung, ihrer verschiedenen Äußerung in den verschiedenen Charakteren, kurz in einer auf Erfassung des Feinsten und Letzten ausgehenden Analyse, nicht in der ergreifenden Darstellung einer allgewaltigen Leidenschaft, die an unser Letztes, Tiefstes und zugleich Animalischstes rührt.[2]) Selbst Fielding, der durchaus das Animalische

[1]) G. Pellisier, "Précis de l'Historie de la Littérature Française" 6e ed. p. 359 und Jules Lemaître, "Jean Racine".

[2]) Und es ist ein Mißverstehen, wenn man den Analytikern und Darstellern dieser Liebe Mangel an Leidenschaft und Kraft vorwirft (wie es Larroumet auf p. 335 Anm. 2 seines Werkes über Marivaux tut, wo er an diesem "un manque de passion et de chaleur aux endroits naturellement pathétiques" tadelt, und wie es E. Engel gegenüber Jane Austen tut (s. u. S. 114 Anm.). Allerdings erkennt Larroumet bei Marivaux "l'expression touchante, l'accent ému" an. Diese Dichter bieten eben eine Analyse der Leidenschaft, wie kann man da von ihnen Darstellung ungebrochener, elementarer Gefühlsgewalten verlangen! — Freilich ist nicht zu verkennen, daß hier ein theoretisch überhaupt nicht lösbares Problem

berücksichtigt, der sich im "Tom Jones" bemüht, das Liebesleben eines Mannes in aller Vollständigkeit zu geben, löst es zu diesem Zwecke in einzelne Äußerungen auf, liefert nicht die Darstellung einer Leidenschaft, die das bloß Animalische mit dem Zartesten, Edelsten selbstloser Liebe verbände. Tom Jones liebt seine Sophia, ganz wie ein Richardsonscher Held sie lieben würde. Gewiß ist auch diese edle Liebe nicht frei von Sinnlichkeit, sie soll es nach Absicht des Autors nicht sein. Wenn Tom Jones daneben noch in verschiedenen Fällen seinem sinnlichen Triebe lebt, so gibt Fielding, seinem Streben nach Totalität folgend, wohl eine Erweiterung der Erscheinungsformen der Liebe im englischen Roman, doch ist diese Art der Behandlung der Liebe grundverschieden von der Prévost's.

Die weniger elementare Form der Liebe im englischen Roman und bei Marivaux bedingt eine verschiedene Haltung der beiden Geschlechter. Während bei jener völlig irrationalen, pathologisch-leidenschaftlichen Liebe der Unterschied der Geschlechter, wie er von der vom Weibe Zurückhaltung fordernden Sitte stabiliert ist, aufhört, wird er bei der rationaleren Form, mit der wir es zu tun haben, streng gewahrt. Es wird also zu unterscheiden sein zwischen der aggressiveren Liebe des Mannes und der fast ausschließlich passiven des Weibes.

Die Liebe des Mannes bei Marivaux hat bei aller Wärme und Echtheit der Empfindung einen Hauch

vorliegt. Die Liebe ist eine irrationale Macht; sie analysieren, das Gefühl in seine einzelnen Bestandteile zerlegen, es in seiner Entstehung begreiflich machen, mit einem Worte: es zu rationalisieren, ohne dabei den Eindruck der Allgewalt, der lediglich auf seinem irrationalen Charakter beruht, zu zerstören, das kann nur mit Hilfe einer Fiktion gelingen, und diese Fiktion herzustellen, ist eben die schwierige Aufgabe des Dichters. Neben die Analyse des Gefühls muß die dichterische Synthese treten, wenn es nicht vom Dichter heißen soll: "Er hat die Teile in der Hand, fehlt leider nur das geistige Band."

vom galanten Zeitalter. Es ist allerdings auffallend, mit wie viel weniger Galanterie, in wie viel weniger graziösem, geistreichem Spiele Valville seine Liebe äußert als die Helden von Marivaux' Lustspielen. Freilich begreift sich das eben daraus, daß jene Helden von Komödien sind, während man die "Vie de Marianne" doch eigentlich nicht einen humoristischen Roman nennen darf, wennschon das komische Element nicht fehlt. Die Liebhaber sind im Grunde ernst gehalten, und so geht ihre Liebe ein wenig des Tändelnden verlustig. Valvilles Liebe ist ernst und echt und zart und in hohem Grade kultiviert. Das ist eine Liebe, die von der galanten Zeit gelernt hat, ihre Gefühle in feinen Nuancen auszusprechen, die deshalb aber noch nicht den Ernst der Gefühle gefährdet. In Jacob, dem paysan parvenu, zeigt sich eine andere, viel robustere Form. Das ist der kluge, sehr hübsche junge Mann, der mit Hilfe der Frauen und ihrer Liebe sein Glück macht.

Richardsons liebende Männer zerfallen, noch ziemlich plump, in zwei Klassen: in die guten und die schlechten. Mr. B. in "Pamela" gehört nacheinander beiden Klassen an: erst verfolgt er Pamela und will sie mit Gewalt verführen, später bessert er sich, heiratet sie und wird ein vorzüglicher Gatte. Unter den guten ist zu scheiden zwischen glücklichen und unglücklichen Liebhabern: auch hier haben wir eine Figur, die nacheinander beides ist: Mr. Hickman in "Clarissa", der lange Zeit zurückgewiesene und schlecht behandelte Liebhaber Anne Howe's, der aber schließlich durch seine etwas unmännliche Treue den Sieg davonträgt.[1]) Gleich zwei unglückliche Liebhaber bei derselben Dame

[1]) Viel würdiger als der bei aller Treue doch eitle Hickman, der noch dazu das Odium der Begünstigung durch die Mutter auf sich trägt, ist Colonel Brandon in J. Austens "Sense and Sensibility" gezeichnet, der aber trotzdem manche Züge mit Hickman gemein hat.

finden wir im "Grandison": Mr. Orme und Mr. Fowler, die beide Harriet Byron mit einer bescheidenen, tiefen, elegischen Liebe anhängen. Den Typus eines glücklichen Liebhabers stellt Richardson in Sir Charles Grandison auf, der ja doppelt glücklich sein sollte, da zwei Damen ihn begehren. Grandison ist wohl etwas pompös, etwas umständlich, aber doch voll Zartheit und Empfindung und geschickt, diese auszudrücken. — Aus der Zahl der schlechten Liebhaber seien herausgehoben der widerwärtige Mr. Solmes, der von der Familie begünstigte Bewerber Clarissas, der eigentlich kein Liebhaber ist; der Spötter Greville im "Grandison", der, wie alle Spötter, dem festgefügten und selbstsicheren Puritaner Richardson von Herzen zuwider ist; der eingebildete, anmaßende, im Herzen rohe Sir Hargrave Pollexfen, der Harriet Byron entführt und so ihre Bekanntschaft mit Grandison, der sie befreit, herbeiführt. Unübertroffen aber ist Lovelace, der mit seinen glänzenden Gaben, seiner Wildheit und inneren Verderbnis wohl der gelungenste Charakter Richardsons ist. Doch fehlt auch seiner Leidenschaft für Clarissa das eigentlich elementare, das gänzliche Irrationale. Er weiß, warum er sie liebt, und er sagt es oft genug.

Fanny Burney zeigt ungefähr dasselbe Bild wie Richardson. Ihre Helden lieben ganz so wie Sir Charles Grandison. Ihre "sweetness of manners" wird oft gerühmt. Auch die Verführer (Sir Clement Willoughby in "Evelina"), die anmaßenden Bewerber und die flirtenden Stutzer fehlen nicht. Doch sind die Verführungsszenen nur schwach angedeutet im Gegensatz zu Richardson, der sie ausführlichst schildert. Ein Fortschritt in objektiver Auffassung der Figuren zeigt sich in der Schilderung des Mr. Monckton, den Eigennutz dazu bewegt, nach Cecilias Hand und Vermögen zu streben, der aber auch recht sympathische Züge trägt.

Unendlich fein nuanciert sind die Erscheinungsformen der Liebe bei Jane Austen. Es ist im Grunde immer dieselbe Liebe, die vor allem nicht laut ist, die an sich hält, in den Schranken des gesellschaftlich Möglichen bleibt. Gewaltsame Verführer, anmaßende, hartnäckige Bewerber gibt es bei ihr nicht. Aber welche Fülle in den kleinen Unterschieden! Keiner gleicht dem andern. Und die Nuancen wachsen immer aus dem Charakter heraus, nie lediglich aus den verschiedenen Lagen, in denen sich die verschiedenen Helden befinden, wie das z. B. bei F. Burneys Lord Orville (in "Evelina") und Mortimer Delville ("Cecilia") der Fall ist. Der Versuch, Typen aufzustellen, ist bei Jane Austens Liebhabern eigentlich gänzlich unangebracht. Immerhin kann man scheiden z. B. zwischen der sicheren und haltungsvollen Liebe Darcys zu Elizabeth Bennet, der ein wenig väterlich-freundschaftlich angehauchten Mr. Knightleys zu Emma Woodhouse und der scheuen, unsicheren Edward Ferrars' zu Elinor Dashwood, zwischen der leichtentfesselten, spielenden, galanten Willoughbys und der treuen, lange Jahre unter der Asche glimmenden des Captain Wentworth; zwischen der aus tändelndem Spiel in Ernst übergehenden Neigung Henry Crawfords zu Fanny Price und der aus brüderlicher Zuneigung hervorgehenden Liebe Edmund Bertrams zu demselben Mädchen, Edmund Bertrams, der lange Zeit mit ganz anderen Gefühlen an das glänzende Weltkind Mary Crawford gefesselt wird; zwischen Colonel Brandons treuer, unausgesprochener, lange zusehender und Willoughbys stürmisch und kühn sich offenbarender Liebe zu Marianne Dashwood, Mr. Eltons eitler, selbstgefälliger, anmaßender Bewerbung um Emma Woodhouse und Robert Martins zurückhaltender, bescheidener Neigung zu Harriet Smith usf. Jane Austen bietet unerschöpfliche Variationen. Erwähnt sei noch die große Mannigfaltigkeit in der Darstellung der ehe-

lichen Liebe. Jedes Ehepaar Jane Austens zeigt ein verschiedenes Verhalten zu einander. Von der Verachtung, die Mr. Bennet seiner Frau zollt, bis zu der treuen Liebe der Harvilles und der Westons durchlaufen wir viele Stufen.

Die Erscheinungsformen der weiblichen Liebe entsprechen bei den meisten Autoren denen der männlichen. Fielding zeigt auch hier eine Fülle von nebeneinanderbestehenden, allerdings kaum sehr komplizierten Gebilden. Er dürfte in diesen Fragen kaum von Einfluß auf Fanny Burney und Jane Austen gewesen sein. Neben seinen vortrefflichen zartliebenden Heldinnen Sophia, Fanny, Amelia, von denen namentlich die letztere ein ergreifendes Bild treuester, verzeihender und vergessender Liebe bietet, finden wir die sinnlichen Frauen vertreten durch Lady Booby, Lady Bellaston, Mrs. Shipslop usw. Auch Marivaux hat diese beiden Typen: auf der einen Seite die feine, kultivierte, komplizierte Liebe der Marianne, auf der andern die wenig bedenklichen Frauen, die sich von dem hübschen, kräftigen Jacob lieben lassen. Bei Richardson und nach ihm bei F. Burney und Jane Austen fällt die letztere Gattung weg. Sie berücksichtigen nur die feineren psychologischen Seiten der weiblichen Liebe; hierin graben sie allerdings tief. Namentlich gilt das von Richardson und Jane Austen. Richardsons Heldinnen lieben alle mit Zurückhaltung, die sie selbst da, wo es sich um die Eroberung des Geliebten für sich handelt, nie aufgeben. Sie reagieren auf feinste Äußerungen des Geliebten, in dem sie vor allem den würdigen, stattlichen Mann lieben. Ein Meisterstück der psychologischen Analyse ist die Schilderung von Clarissas wechselndem inneren Verhalten zu Lovelace, wie sie von ihm sich halb bestricken, von ihren starrköpfigen Eltern in eine leise Neigung zu ihm sich hineintreiben läßt, wie sie aus moralischen Gründen

dieses Gefühl bekämpft, bis schließlich seine Roheit es in Haß verkehrt — soweit eine Clarissa hassen kann. — Fanny Burneys Evelina blickt zu ihrem Lord Orville in beglückter Liebe auf und ist besorgt um seine gute Meinung. Cecilia, die reiche Erbin ist selbstbewußter, stolzer, zurückhaltender. Doch sind ihre Gefühle ein wenig blaß, ein Mangel, der mit dem im allgemeinen etwas farblosen Charakter der Fanny Burney'schen Helden zusammenhängt. Von Jane Austens weiblichen Liebenden ist eigentlich nur Marianne Dashwood nicht streng zurückhaltend; für ihre leidenschaftliche Hingabe an Willoughby zieht sie sich freilich auch den allerdings liebevoll unausgesprochenen Tadel ihrer Schwester Elinor zu, die ihrem schüchternen Edward Ferrars mit einer frauenhaft verständigen Liebe zugetan ist. Wir finden viele feine Unterschiede; Elizabeth Bennet ist in ihrer Liebe sicher, stolz, ganz wie ihr Gegenspieler Darcy; ihre Schwester Jane ist weich, hingebend und paßt zu dem leichtbestimmbaren Bingley; Catherine Morland liebt Henry Tilney mit bescheidenem Zu-ihm-aufsehen und fühlt sich (ähnlich wie F. Burneys Evelina) durch seine Liebe beglückt: Emma Woodhouse, die sich so sicher, ihrer Umgebung so überlegen fühlt, erkennt ihre Neigung zu Knightley in dem Augenblicke, wo er sie streng tadelt; Fanny Price liebt Edmund Bertram mit schüchterner, ängstlich verschwiegener, zarter und heißer Liebe; Anne Elliots Liebe zu Captain Wentworth ist nicht ein bestimmtes, gleichbleibendes Gefühl, sondern ein ganzer Verlauf von Gemütsbewegungen, eine Melodie über das Thema Treue. — In den Nebenfiguren erscheint die Liebe, und was mit ihr zusammenhängt, gleichfalls in feinschattierter Ausgestaltung. Jane Austen zeigt hierin eine große Bereicherung gegenüber F. Burney. Da ist in "Pride and Prejudice" die in Bezug auf die Ehe wenig delikate Miss Lucas, die den soeben von Elizabeth

Bennet mit seiner Bewerbung abgewiesenen aufgeblasenen Pastor Collins für sich einfängt; daneben die leichtsinnig flirtenden frühreifen Schwestern Lydia und Kitty Bennet, von denen die erstere mit dem glänzenden, gewandten, aber moralisch sehr schwachen Wickham davonläuft; in "Sense and Sensibility" finden wir Miss Steele mit ihrem geschickten und zähen Kampfe um den Mann, der ihre Schwächen erkannt hat und sich von ihr losreißen möchte; in "Northanger Abbey" die sehr fein und objektiv geschilderte, oberflächliche Isabella Thorpe mit ihrer wenig tiefen und dauernden, aber wort- und anspielungsreichen Neigung zu James Morland, dem tüchtigen Bruder der Heldin; in "Emma" die eitle, ganz auf das Gesellschaftliche gestellte Ehe der Eltons, die naive, leicht bestimmbare, aber doch tiefer wurzelnde Liebe der Harriet Smith, des Objektes der Ehestiftungspläne der Heldin; die vornehme streng verhaltene, aber tiefe und leidenschaftliche Liebe der Jane Fairfax zu dem glänzenden, sympathischen, ein wenig schwankenden Frank Churchill; in "Mansfield Park" den oberflächlichen, leichtsinnigen Flirt der Schwestern Maria und Julia Bertram mit Henry Crawford, der mit beiden nur spielt, worauf Maria par dépit und des Geldes wegen eine unglückliche Ehe mit dem einfältigen Mr. Rushworth eingeht, die sie bald darauf wieder bricht, indem sie mit Henry Crawford davonläuft, der nicht Festigkeit genug hat, sie zurückzuweisen; während Julia gleichzeitig mit dem wenig rühmenswerten Mr. Yates durchgeht. In "Persuasion" ist das abwartende, hoffende, sich schon leise hingebende Verhalten der beiden Schwestern Henrietta und Louisa Musgrove dem Captain Wentworth gegenüber sicher und fein getroffen. Als aber Henrietta zu der Überzeugung kommt, daß Captain Wentworth sich für ihre Schwester entschlossen, tritt sie bereitwillig zurück und begnügt sich mit ihrem alten Ver-

ehrer Charles Hayter. Die arme Louisa freilich glaubt nun sicher zu sein und verliebt sich so recht in Wentworth, um sich dann sehr enttäuscht zu sehen, da dieser nie im Ernst an sie gedacht hat.

Auch in Bezug auf die Liebe also, die das ausschließliche Thema ihrer Romane bildet und die uns daneben in zahlreichen Ausgestaltungen in den Nebenpersonen begegnet ist, hat sich Jane Austens realistische Kunst der feinen Unterschiede als deutlicher Fortschritt auf dem von den Vorgängern betretenen Wege gezeigt. Ein Gleiches wird die Betrachtung der Motive ergeben; auch hier führt der Weg aus dem Willkürlichen in das streng realistisch Verknüpfte.

V. Die Motive.

Das Thema des Abenteurerromans: Darstellung der bunten Willkürlichkeit des Daseins, drückte sich in der willkürlichen Bewegtheit der Handlung aus. Der Zufall diente in großem Maße als Motivierung. Aber es zeigte sich, daß diese Willkürlichkeit gar nicht so farbenreich ist: der Abenteurerroman arbeitete schließlich mit ganz bestimmten, immer wiederkehrenden Motiven. Blankenburg zählt an solchen Motiven auf[1]): „außerordentliche Zufälle, Entführungen, Blutschande, Verwechselung unter dreifachen Namen, Einbrüche, Zweikämpfe, Verkleidungen, Gefahren zu Wasser und zu Lande“. Es ist klar, daß es eine Hauptaufgabe des bürgerlichen Romans, der sich doch auf Rationalismus und Realismus stellte, werden mußte, diese Motive durch andere zu ersetzen, die Handlung auf andere Weise in Bewegung zu erhalten. Die Theoretiker, wie Blankenburg, forderten das denn auch. Doch retten sich diese Motive teilweise in den bürgerlichen Roman

[1]) Fr. v. Blankenburg, Versuch über den Roman. 1774, S. 307.

hinüber. Dabei zeigt sich oft eine Umbiegung dieser Motive ins Realistische, ein strengeres Streben nach kausaler Verknüpfung auch bei der Anwendung dieser Motive. Es finden sich solche überlieferten Motive bei Fielding und Marivaux, die ja dem Abenteuerroman am nächsten stehen. Die geläufigeren begegnen fast alle bei Fielding, freilich zum Teil schon umgebogen. So tritt die Gefahr der Blutschande im "Tom Jones" sowohl (zwischen dem Helden und Mrs. Waters) als im "Joseph Andrews" (zwischen diesem und Fanny) drohend hervor, sie stellt sich aber beide Male als nichtig, auf einem Irrtum beruhend heraus. Der Irrtum ist durch das überlieferte Motiv der Kindervertauschung hervorgerufen, das wir ja auch etwas umgebildet in der "Vie de Marianne" in Verbindung mit dem Motiv des Überfalls finden. Auch Richardson hat sich von diesen Motiven nicht ganz frei machen können. Die Entführung spielt in seinen drei Romanen eine entscheidende Rolle. Ebenso wendet er das Duell und die Verkleidung an. Und von diesen drei letztgenannten Motiven lassen sich Spuren bei Fanny Burney und Jane Austen nachweisen. Freilich sind sie ihres abenteuerlichen Charakters völlig entkleidet. Während bei Richardson die Entführung noch ganz oder wenigstens größenteils (in "Clarissa") gewaltsam ist, erscheint sie bei F. Burney in der Entführung der Mme Duval durch den sie quälenden Captain Mirvan als Ulk und bei Jane Austen als der aus dem Seelenleben der Charaktere mit psychologischer Notwendigkeit herauswachsende Akt des gemeinsamen Davonlaufens. In "Clarissa" tötet Morden als Rächer der untergegangenen Heldin ihren Peiniger Lovelace: in "Sense and Sensibility" fordert Colonel Brandon Willoughby, der ein ihm (Col. Brandon) anvertrautes Mädchen verführt hat[1]).

---

[1]) Übrigens erinnert das Schicksal dieses Mädchens und ihrer Mutter an das der Mutter von F. Burneys Evelina.

Der Vorgang hat mehr einen Stimmungswert für den Roman. Er soll der romantischen Marianne Dashwood beweisen, daß der Mann, der sie liebt und den sie als ältlich und spießbürgerlich zurückgewiesen hat, trotz der von ihm getragenen Flanellweste mannhaft und ritterlich ist. Auch in F. Burneys "Cecilia" begegnet das Duell. Das Maskenfest, das Richardson im "Grandison" verwendet, um die Entführung Harriet Byrons durch Sir Hargrave Pollexfen herbeizuführen, und das er in ungeschickter Sittenpredigt durch diesen schlechten Ausgang als unmoralisch hinstellen will, erscheint auch in Fanny Burneys "Cecilia". Da ist es freilich ganz in die Sphäre des Salons gehoben. Doch dient es immerhin in hohem Grade zur Schürzung des Knotens. ähnlich wie das Duell zwischen Belfield und Sir Robert Floyer, was die akkuratere Jane Austen vermieden haben würde. Wir können sagen, daß sie die Reinigung des bürgerlichen Romans von den aus dem Abenteurerroman stammenden Motiven als in jeder Beziehung durchgeführt zeigt.

Allein schon dadurch, daß die Szene des bürgerlichen Romans mehr und mehr in den Salon und das Wohnzimmer verlegt wurde, was leichtes, ungezwungenes Auf- und Abtreten der Personen ermöglicht. wurden viele jener früheren Motive entbehrlich. Anderseits finden sich ganz naturgemäß zu dem realistischen Thema des Romans Motive, die volle Wirklichkeitsgeltung beanspruchen konnten. Das Thema (eine Leidenschaft oder dgl.) will sich durchsetzen. Dabei ergeben sich Hemmungen und Förderungen. die teils von der Gesellschaft als mehr oder weniger großem Ganzen, teils von Individuen und ihren rein menschlichen Eigenschaften ausgehen.

Bei Marivaux finden wir eine feine Benutzung der Motive, die in der Abhängigkeit des Individuums von

der Gesellschaft ihren Grund haben. Valvilles Verbindung mit Marianne wird lange Zeit verhindert durch seine vornehmen Verwandten, die gewissermaßen im Namen der guten Gesellschaft darüber wachen, daß er, indem er dieses Mädchen obscurer Geburt heiraten und so den geläufigen sozialen Anschauungen Trotz bieten will, seinen individuellen Neigungen nicht ungestraft nachgebe. Hier haben wir das Problem Individuum und Gesellschaft in einer sehr klaren und direkten Form verwendet. Es finden sich bei Marivaux aber auch schon vielfältige feine Verästelungen des Abhängigkeitsgefühles des Individuums von der Gesellschaft. Wenn Marianne, die, obschon niemand ihre Eltern kennt, doch die feste Überzeugung hat, guter, wenn nicht vornehmer Abkunft zu sein, und die eine gute Erziehung genossen hat, infolge ihrer Armut in Lagen kommt, wo sie sich vor Leuten von Stand genieren muß, so ist das im Grunde weiter nichts als Abhängigkeit des Individuums von den Anschauungen der Gesellschaft. Oder wenn M. de Climal zum religiösen und moralischen Heuchler wird, so ist doch nur die Rücksicht auf die gute Meinung der Gesellschaft für ihn bestimmend. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Bei Richardson ergibt sich dadurch, daß sein christlich-individueller Standpunkt mit in die Frage hineinspielt, eine feine Nuancierung. Clarissa empfindet das Eindrängen der Gesellschaft auf sie (die Gesellschaft wird durch die Familie Harlowe verkörpert) mit einer eigentümlichen Mischung von Recht und Unrecht; bald erscheint ihr das Verlangen, sie solle den scheußlichen Solmes heiraten, als eine unberechtigte Anmaßung Außenstehender, bald hält sie es für ihre durch Religion und Moral gebotene Pflicht, das Verlangen ihrer Eltern zu erfüllen. (Marivaux umgeht in der "Vie de Marianne" diesen Konflikt, indem er die Mutter auf die Seite des gegen den Druck der Gesellschaft sich

wehrenden Sohnes treten läßt.) Clarissa kämpft nicht für eine Leidenschaft, sondern lediglich für ihr Selbstbestimmungsrecht. Sie geht in diesem Kampfe unter, überwindet aber innerlich die Gesellschaft durch christliche, verzeihende Liebe. In "Pamela" haben wir das Motiv ähnlich: Mr. B. würde gar nicht erst versucht haben, die Geliebte zu seiner Mätresse zu machen, wenn sie eine Person von Stande wäre.

Bei Fielding überwiegt das Allgemeinmenschliche derart, daß das hier behandelte Motiv eine geringere Rolle spielt. Doch ist es deswegen nicht selten. Wenn Squire Western den niedriggeborenen und armen Tom Jones nicht als Schwiegersohn haben will, was ist das anderes als die traditionelle gesellschaftliche Anschauung, die sich dem Glück des Individuums in den Weg stellt.

Für Fanny Burney ist unser Motiv das weitaus verwendbarste. Wir treffen es in allen Schattierungen: von dem direkten Kampfe des Individuums (Cecilia) gegen die in Vorurteile verrannte Gesellschaft bis zu jener feinsten Sublimation, die das Abhängigkeitsverhältnis des Individuums von der Gesellschaft in dem gesellschaftlichen Taktgefühle gefunden hat. Evelinas innerer Gemütsverlauf und ihre äußeren Handlungen gehen zumeist hervor aus dem bei ihr stark entwickelten Gefühle für die feinen Nuancen, die sich aus der Erfüllung oder Nichterfüllung der Erwartungen, die der taktvolle Mensch in seinen Gegenspieler einfühlt, ergeben. Ihre gesellschaftliche Unerfahrenheit, die verwandtschaftliche Verbindung mit der vulgären Mme. Duval geben, im Streite mit Evelinas feinem Taktgefühl, neben dem Gefühlsverlauf ihrer Liebe zu Orville den eigentlichen emotionellen Gehalt des Romans und erteilen infolge der Mißverständnisse und Übereilungen der Handlung manche neue Wendung. Auch die festere Cecilia hängt innerlich sehr von der Meinung der Ge-

sellschaft ab und begeht deshalb manchen Fehltritt, — der der Handlung zu gute kommt.

Bei Jane Austen hat fast durchgehends eine Sublimierung dieser gesellschaftlichen Motive stattgefunden, die sich dadurch den rein menschlichen mehr und mehr nähern. Die Romane der ersten Periode ("Pride and Prejudice", "Sense and Sensibility", "Northanger Abbey", "The Watsons") zeigen in der Haupthandlung immer diese Verbindung, wenn auch in lockerer Verwendung. Darcy's Stolz, seine gesellschaftliche Stellung sträuben sich gegen eine Verbindung mit der z. T. vulgären Familie Elizabeth Bennets; Edward Ferrars' hochmütige Mutter ist ein Hindernis für seine Verbindung mit Elinor Dashwood, Willoughby wird des gesellschaftlichen Glanzes wegen Marianne untreu: General Tilney wirft Catherine Morland, die er irrtümlicherweise für sehr reich gehalten hat, kurzerhand aus seinem Hause; der Konflikt in den "Watsons" sollte sich augenscheinlich aus der ärmlichen Lage der Familie der Heldin ergeben. Doch sind die Helden und Heldinnen Jane Austens äußerlich weit unabhängiger als die Fanny Burneys. Es ist weniger die äußere Macht der Gesellschaft, die wirkliche Hindernisse in den Weg wirft; die Retardierung der Handlung erfolgt wohl z. T. aus gesellschaftlichen Motiven, aber diese Motive sind innerlicher geworden, sie sind mehr in dem Charakter der Handelnden begründet. Nicht so sehr die Rücksicht auf seine Familie oder ausgesprochener- und bewußtermaßen die Rücksicht auf die gute Gesellschaft bewegt Darcy, den Gedanken an Elizabeth zu unterdrücken, es ist mehr sein persönlicher, individueller Stolz, der es ihn für unter seiner Würde halten läßt, eine Mrs. Bennet zur Schwiegermutter zu haben. In "Sense and Sensibility" ist es doch mehr die Unbeständigkeit Willoughbys und die Schwäche Eduard Ferrars' und seine Bindung durch das Verlöbnis mit Miss Steele,

was die Konflikte herbeigeführt, als die gesellschaftlichen Motive. In "Northanger Abbey" ist das Widerstreben des General Tilney nur von kurzer Dauer, es dient eigentlich nur dazu, die Entwicklung der Herzensgeschichte Henry Tilneys und Catherine Morlands in dem ersten zur vollen Bewußtheit und zum Abschluß zu bringen. Über den Lauf der Handlung in den "Watsons" läßt sich aus dem erhaltenen Bruchstück nicht genug ersehen.

In den Romanen der zweiten Periode treten jene gesellschaftlichen Motive noch mehr zurück; sie werden fast lediglich in der Nebenhandlung verwandt. Für die Entwicklung der Handlung in "Emma" ist es aber immerhin noch von Bedeutung, daß Frank Churchill aus Rücksicht auf seine vornehme Adoptivmutter seine Beziehungen zu der armen Jane Fairfax geheim hält. Die ganze Episode: Harriet Smith, Mr. Elton, Robert Martin, baut sich wesentlich auf den Motiven der gesellschaftlichen Differenzierung auf. In "Mansfield Park" aber fehlt die Verwendung solcher Motive fast ganz, obwohl verführerische Gelegenheit dazu da ist. Sir Thomas Bertram brauchte nur dem alten Mr. Delville in "Cecilia" oder Sir Walter Elliot in "Persuasion" angeähnelt zu werden, und die Handlung konnte sich jener Motive bedienen. J. Austen schildert uns wohl die ärmlichen und kläglichen Zustände in Fannys Familie, diese Schilderung ist auch als Kontrast zu dem sicheren, harmonischen Leben in "Mansfield Park" gedacht, aber das alles hat nur den Zweck, die innere Herzensgeschichte Fannys zu beeinflussen. Denn das ist Jane Austens eigenstes Thema: die reine Herzensgeschichte zweier Menschen, ohne betonende Beachtung des Getriebes der sozialen Beziehungen. Denn wenn diese auch den selbstverständlichen Untergrund bilden für die Beziehungen zwischen den dargestellten Individuen, so verliert dieser Untergrund, obschon für

uns nicht seine Sichtbarkeit, so doch für die eigentliche Handlung jede Bedeutung, dadurch eben, daß er als selbstverständlich angenommen und dargestellt ist. Jane Austen denkt nicht daran, die Herzensgeschichte von Individuen zu geben, die losgelöst seien aus dem sozialen Gefüge; denn sie würden sich dann eben in Gegensatz zur Gemeinschaft stellen, und wir bekämen Romane, wie sie zu Tausenden existieren, wie wir in der "Vie de Marianne" und in "Cecilia" frühe, wenn auch nicht sehr ausgeprägte Vertreter dieser Gattung kennen gelernt haben.[1]) Jane Austens Wege aber führen sie weit ab von diesen Konflikten, wenn sie sie auch als Agentia der Handlung nicht ganz entbehren kann. In "Persuasion" liegt die Zurückweisung der Werbung des Captain Wentworth durch den standeseitlen Vater Anne Elliots in der Vorfabel; der Roman selbst bringt uns nichts derart, er ist die Geschichte der Herzen dieser Liebenden, ihres Stolzes, ihrer Irrtümer, ihrer Hoffnungen und ihrer Niedergeschlagenheit und ihrer schließlichen Vereinigung.

Die Motive also, die sich aus der sozialen Gebundenheit des Individuums ergeben, sind bei Jane Austen von geringerer Bedeutung als bei ihrer unmittelbaren Vorgängerin. Während dagegen Fanny Burney die retardierenden Momente, die in der reinen Menschlichkeit der Personen begründet sind, wie z. B. in Treulosigkeit und Schwäche des Liebhabers weniger berücksichtigt, treten diese bei Jane Austen wieder sehr stark in den Vordergrund, nachdem sie schon bei Fielding, Richardson und Marivaux eine wich-

---

[1]) Anderes gilt für die Novelle, die sehr wohl Menschen losgelöst aus dem sozialen Gefüge und ohne Antagonismus gegen die Gesellschaft zeigen kann. Man vergleiche etwa Mary Edgeworths "The Modern Griselda". Der Gedanke an J. Austens Milieukunst, ihre humorvollen Sittenschilderungen, zeigt den Unterschied mit Erzählungen dieser Art auf.

tige Rolle gespielt hatten. In der "Vie de Marianne" wird der eigentliche Konflikt erst nach der Überwindung der gesellschaftlichen Widerstände gegen eine Verbindung Valvilles mit Marianne dadurch hervorgerufen, daß Valville die Treue bricht und sich in eine andere junge Dame verliebt. In Richardsons "Clarissa" ergibt sich manches Auf und Nieder der Handlung aus Lovelacens inneren Schwankungen zwischen Gut und Böse, zwischen seiner Absicht, Clarissa zu seiner Mätresse zu machen, und dem bessern Wunsche, sie zu heiraten. "Sir Charles Grandison" ist wesentlich auf einem solchen rein menschlichen Konflikte aufgebaut: Grandison schwankt zwischen Harriet Byron und Clementina. In Fieldings "Tom Jones" ergeben sich aus dem Verhalten des Helden zu Molly Seagrim, zu Mrs. Waters, zu Lady Bellaston ernstliche Konflikte für seine Liebe zu Sophia. Sein Verhalten geht aus der Wankelmütigkeit und derben Kraft seiner sinnlichen Natur hervor. Ähnlich ist das Motiv, das zwischen Lady Booby und Joseph Andrews spielt. Andere rein menschliche Motive edlerer Art bestimmen das Handeln Amelias, Mr. Allworthys etc. Die Wendung, die Blifil durch seine Verleumdung Toms dadurch in der Handlung hervorbringt, daß Tom Jones aus dem Hause verwiesen wird, entspringt den Motiven des Eigennutzes und der Eifersucht. Die Beispiele sind ganz außerordentlich zahlreich. — Fanny Burney verwendet mit Vorliebe ein anderes Motiv: das Mißverständnis. Die Leiden Evelinas gehen zum großen Teil darauf zurück, daß sie häufig Anlaß zu der Befürchtung zu haben glaubt, Lord Orville würde ihr Verhalten zu ihren Ungunsten ausdeuten müssen. Die Möglichkeit der Entstehung des Herzensromans der Heldin von "Cecilia" geht z. T. darauf zurück, daß die Eltern Mortimer Delvilles irrtümlich meinen, Cecilia sei verlobt, und es bestehe deshalb keine Ge-

fahr für ihren Sohn. Dieser glaubt dasselbe, um sich desto sicherer zu verstricken. Und im Verlaufe des Romans stellen sich immer wieder Mißverständnisse ein, die die Linie der Handlung modifizieren. Die strenge Zurückhaltung, die die Gesellschaft dem weiblichen Wesen auferlegte, macht begreiflich, daß gerade ein weiblicher Autor dieses Motiv besonders benutzen, ja es recht eigentlich erst entdecken mußte (wennschon es sich auch bei den Vorgängern findet). Und es wird uns nicht wundern, wenn wir dieses Motiv, dessen bester Boden begreiflicherweise der Salon ist, bei Jane Austen in Anwendung finden. Darcy versteht Elizabeths Verhalten und sie das seinige („Pride and Prejudice"!) gründlich falsch; dadurch entsteht die Verwicklung. Elinor Dashwood hält irrtümlicherweise Edward Ferrars für treulos und unbeständig, während doch seine Bindung an Lucy Steele sein zauderndes, schwankendes Verhalten erklärt. General Tilney in „Northanger Abbey" hält, durch John Thorpe getäuscht, Catherine Morland für reich und begünstigt deshalb die Entwicklung ihrer Liebe mit seinem Sohne. „Emma" ist der Roman der Irrungen: die Heiratsprojekte, die Emma für Harriet Smith schmiedet, beruhen sämtlich auf Irrtümern; Mr. Elton glaubt sich durch Emma ermuntert; über die Stellung der Jane Fairfax zu Frank Churchill und Mr. Knightley geht die Heldin ganz in die Irre. In „Emma" findet das Motiv des Mißverständnisses eine feine Vertiefung: die Heldin irrt sich in Bezug auf sich selbst; sie glaubt, Frank Churchill zu lieben und neigt doch in Wirklichkeit von Anfang an Mr. Knightley zu, der sich über den Charakter seines Gefühles auch erst allmählich klar wird. Es versteht sich leicht — ist es doch eine sehr häufige Erscheinung bei den guten Künstlern —, daß dieses eben so vielfältig benutzte Motiv in dem folgenden Romane nur wenig angewandt wird. In „Mans-

field Park" irren sich Sir Thomas Bertram und sein Sohn Edmund in Bezug auf die Gefühle Fannys. In "Persuasion" dagegen spielen die Mißverständnisse wieder eine größere Rolle. Captain Wentworth ist sich nicht klar über die Stellung, die Anne Elliot innerlich zu ihm einnimmt. Diese wiederum glaubt eine Zeit lang — und der Leser mit ihr — daß Wentworth sich in Louisa Musgrove verliebe. — Der Charakter der Mrs. Clay wird von Sir Walter Elliot ganz falsch aufgefaßt. Eine Reihe von Mißverständnissen, die sehr zur Klärung der psychologischen Konstellation beitragen und von da aus ihre künstlerische Berechtigung empfangen, knüpfen sich an das zweideutige Verhalten des jungen Mr. Elliot.

Vielfältig angewandte Motive ergeben sich aus Schrullen und scharf hervortretenden Eigenheiten der handelnden Personen. Die Neigung Emmas, Ehen zu stiften, bringt manche Variation der Handlung mit sich. Die Sentimentalität Marianne Dashwoods, die romantische Manie Catherine Morlands bestimmen die Wendung der Handlung in etwas. Vielfach wird dieses Motiv auch benutzt bei Fanny Burney, die ja so reich an Menschen mit einer überwiegenden Charaktereigenschaft ist, Menschen, die also ungebrochener sind, infolgedessen eher zum Handeln schreiten als ausgeglichene, gleichmäßiger veranlagte.

Im ganzen bietet also die historische Betrachtung der Motive, von denen hier nur die wesentlichsten herausgehoben worden sind, folgendes Bild: die erste Generation im bürgerlichen Roman (Richardson und daneben Marivaux und auch Fielding) zeigt ein Zurückdrängen und umbiegendes Rationalisieren der überlieferten Motive. Dafür verwenden diese Dichter die Motive, die aus gesellschaftlichen Hemmungen und aus rein menschlichen Eigenschaften der Personen hervor-

gehen. Die zweite Generation (Fanny Burney) betont die gesellschaftlichen Motive stärker, während Jane Austen, die der dritten Generation angehört, gerade diese Motive wieder zurücktreten läßt hinter den rein menschlichen, und während von den überlieferten Motiven des Abenteurerromans bei ihr auch die letzte Spur getilgt ist.

VI. Auswahl und Charakteristik der Personen.

Das feste Sichstellen auf die Wirklichkeit bedingte auch eine andere Auswahl der Personen. Man schilderte jetzt Menschen seines Kreises, nicht Könige und Fürsten und nicht arme vom Schicksal herumgeschlagene Abenteurer. Die Beschränkung auf den engeren Kreis einiger Familien bringt es mit sich, daß nur Personen, die gewisse Bedingungen erfüllen, in den Rahmen des dargestellten Geschehens aufgenommen werden. Bestimmte soziale, religiöse und moralische Anschauungen des Autors spielen dabei eine bei den einzelnen Dichtern verschiedene Rolle. In Marivaux' "Vie de Marianne" werden uns Kreise des reichen Bürgertums und des Adels geschildert. Daneben begegnen uns Personen der mittleren und niederen Bevölkerungsschichten, doch erscheinen diese, namentlich die letzteren, nur flüchtig auf der Szene. Der "Paysan parvenu" ist hierin von der "Vie de Marianne" unterschieden; der Held ist der Sohn eines einfachen Bauern. So enthält Marivaux für seine Nachfolger in Bezug auf die Auswahl der Personen einerseits die Möglichkeit des Zurückfallens in den Abenteurerroman, andererseits die Möglichkeit der Entwicklung zum bürgerlichen Familienroman, der sich auf eine mittlere Schicht der Gesellschaft beschränkt. Den ersten Weg ist Fielding gegangen, den zweiten Fanny Burney, die ausgesprochenermaßen durch Marivaux beeinflußt wurde.

Fielding, getreu seinem Vorbilde, dem Abenteurerroman, zeigt eine bunte Fülle von Gestalten auch der unteren Gesellschaftsklassen, und diese Gestalten sind von ihm mit aller Liebe und der gleichen Sorgfalt gezeichnet, die er den Angehörigen der mittleren Stände widmet. Richardson hat zwar den Bedienten in seinen Romanen einen gewissen Platz eingeräumt, es findet sich auch individuelle Charakteristik der Angehörigen der unteren Stände, aber sein Interesse haftet auf ihnen nur ganz vorübergehend, mit Ausnahme freilich der Heldin seines ersten Romans. Pamela ist aber nur äußerlich ein niedrig geborenes Kammermädchen. Ihre Bildung hebt sie in eine viel höhere Sphäre. Fanny Burney zieht den Rahmen noch enger als Richardson. Die Bedienten verschwinden gänzlich. Die Dirnen, wie sie Richardson uns im Hause der Mrs. Sinclair in "Clarissa" vorführt, tauchen in "Evelina" vorübergehend wieder auf. Individuell gezeichnete Gewerbetreibende begegnen des öfteren. Im großen und ganzen aber bildet die gute Gesellschaft das Milieu. — Wenn wir von dem Freisassen Robert Martin in "Emma" absehen, hat Jane Austen auch den Typus des arbeitenden Bürgers aufgegeben. Die Personen ihrer Romane haben alle Muße, gehören alle den wohlhabenden Bürger- und niederen Adelskreisen an.

Was die Auslese der Personen unter moralischen und religiösen Gesichtspunkten anlangt, so finden sich bei dem weitherzigen Marivaux und bei Fielding in dieser Beziehung kaum Einschränkungen. Richardsons Spötter sind trotz allem keine erklärten Atheisten. Lovelace glaubt an ein Jenseits. In "Clarissa" wird mehrfach mit bedauerndem Achselzucken ein Herr Wyerley erwähnt, der an sich untadelhaft sei, dessen Bewerbung Clarissa aber selbstverständlich habe ablehnen müssen, da er freie Anschauungen habe. Für F. Burney und Jane Austen, die ganz wie Richardson

stehen, ist bezeichnend, was A. A. Jack sagt[1]): "If a youth saw no harm in sunday travelling, he might miss the hand of Anne Elliot. If any one chose to be a radical, he was promptly visited with the penalty of exclusion from the delightful pages of Miss Austen".

In der Anzahl der handelnden Personen zeigen von J. Austens Vorgängern eigentlich nur Richardson und Fanny Burney eine gelinde Beschränkung. Marivaux Reichtum an Personen ist erstaunlich; auch Fielding bietet eine große Fülle. Es hängt dies mit der Häufigkeit der Episoden und dem Grad der Konzentration überhaupt zusammen.

Wenn wir uns nun dem individuellen Gepräge der Personen zuwenden, so wird auch hier die Betonung des Realismus von immer größerer Bedeutung. Unmögliches ist aus den Romanen, die wir hier behandeln, gänzlich, Unwahrscheinliches zumeist verbannt. Dementsprechend tendiert auch die Entwicklung bei der Auswahl des Helden (und einen Helden haben alle diese Romane) mit Entschiedenheit auf immer größere Wirklichkeitstreue hin. Richardson hat noch sehr stark den Typus des nicht nur exaltierten, sondern sogar exemplarischen Helden. Wenn auch Pamela vielleicht nicht als Muster gedacht ist, so gilt das doch von Clarissa und in stärkerem Maße noch von Sir Charles Grandison. Es hängt dies mit Richardsons moralistischem nnd didaktischen Endzweck zusammen. Fielding ist auch nicht frei von moralistischen Nebenzwecken, aber, so kann man sagen, er geht geschickter zu Werke. Seine Helden sind durchaus nicht exemplarisch. Sie sind in hohem Grade sympathisch und kaum exaltiert. Tom Jones zeigt alle Regungen eines durchschnittlichen Menschen, nur viel-

[1]) A. A. Jack, Essays on the Novel as illustrated by Scott and Miss Austen p. 244.

leicht etwas kraftgenialisch gesteigert. Fielding ist in dem ausgeprägten Realismus in der Wahl des Helden sicher von starkem Einfluß auf J. Austen gewesen, die bei ihm am deutlichsten sah, wie man tiefe und feine, und namentlich komische Wirkungen aus Alltäglichem allein durch die künstlerische Behandlung herausholen kann. — Fanny Burney zeigt ein Schwanken; sie kann sich der Anschauung vom „Helden" als einem exaltierten Wesen nicht ganz frei machen. Evelina ist gezeichnet als naives junges Ding, das infolge seiner Weltunkenntnis manchmal als recht kindlich erscheint. Als die Stutzer des Salons die Echtheit der Farbe ihrer Wangen anzweifeln, äußert sie ein naives: „S'ist echt, Herr!" und erbietet sich zur Probe. Andererseits besitzt sie durchaus die für eine „Heldin" obligatorische wunderbare Schönheit, besitzt in Wirklichkeit eine gute Bildung und einen klaren Verstand usw. Der Makel ihrer Geburt ist nur ein scheinbarer — ein sprechendes Zeichen für die schwankende Haltung der Verfasserin (wie wir es ja ähnlich bei Fielding in der unehelichen, aber nicht niedrigen Geburt des Tom Jones haben). Lord Orville, der Gegenspieler Evelinas, trägt viel vom exemplarischen Grandison an sich. Auch Mortimer Delville ist durchaus „Held". Doch sind trotzdem diese beiden Gestalten individuell geprägt, während es doch für Richardson unmöglich gewesen wäre, einen zweiten exemplarischen, vom ersten verschiedenen Grandison zu schaffen. Auch Cecilia Beverley trägt trotz ihrer Vorzüglichkeit individuelle Züge: sie ist schwach, nachgiebig, leicht bestimmbar. Wir haben von Jane Austen ein Zeugnis, daß sie Cecilia als „Heldin" in dem gewöhnlichen Sinne auffaßte. Am 24. Januar 1809 schreibt sie an ihre Schwester Cassandra: "Take care of your precious self; do not work too hard. Remember that Aunt Cassandras are quite as scarce as Miss Beverleys."

Jane Austen hat auch praktisch den Typus des exaltierten Helden im streng bürgerlichen Roman überwunden. Entscheidendes in dieser Frage hatte schon Marivaux getan mit seiner scharf gesehenen und glänzend gezeichneten Marianne. Ein wenig klugschwatzend, ein wenig selbstzufrieden, nicht wenig eitel auf ihre große Schönheit, auch kokett, ist sie doch weiblich in jedem guten Sinne, graziös, voll feinen Geschmacks, mit einem Abscheu vor allem Vulgären, wozu sie trotz ihrer Armut als Tochter ihres Jahrhunderts selbstverständlich auch die Arbeit rechnet; sie ist stolz und äußerst feinhörig für die kleinen Unterschiede der Achtung und der Huldigung, sie besitzt mehr Festigkeit als wir von manchen Romanheldinnen, zumal denen F. Burneys, gewohnt sind: kurz, sie ist eine durchaus lebenswahre, nicht exaltierte und doch ungemein sympathische Heldin. Auch Jacob, der paysan parvenu, ist ein gemischter Charakter, vielleicht noch mehr zum Alltäglichen, Nichtexaltierten neigend als Marianne; andererseits steht der "Paysan parvenu" überhaupt dem Abenteurerroman näher und fällt für die Entwicklung des bürgerlichen Romans nicht so ins Gewicht wie die "Vie de Marianne".

Jane Austen hat also keine exemplarischen und auch keine exaltierten Heldinnen. Wenn Elinor Dashwood in "Sense and Sensibility" bisweilen den Eindruck einer exemplarischen Heldin hervorruft, so geschieht das nur, insofern sie der unvernünftigen Schwester gegenübergestellt wird. Für diese ist sie freilich ein Muster, an sich ist sie das nicht. Dazu ist sie ein wenig hausbacken. Die Heldinnen Jane Austens sind alle in hohem Grade sympathisch, aber sie sind durchaus alltäglich gehalten. Überaus bezeichnend hierfür ist die Einführung der Heldin in "Northanger Abbey". Der Roman beginnt: "No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be an heroine.

Her situation in life, the character of her father and mother, her own person and disposition, were all equally against her." Es folgt eine witzige Schilderung der Familie, J. Austen fährt dann fort: . . . "they [the Morlands] were in general very plain, and Catherine, for many years of her life, as plain as any. She had a thin awkward figure, a sallow skin without colour, dark lank hair, and strong features; so much for her person, and not less unpropitious for heroism seemed her mind. She was fond of all boys' plays, and greatly preferred cricket, not merely to dolls, but to the more heroic enjoyments of infancy, nursing a dormouse, feeding a canary-bird, or watering a rose-bush. Indeed she had no taste for a garden, and if she gathered flowers at all, it was chiefly for the pleasure of mischief, at least so it was conjectured from her always preferring those which she was forbidden to take. Such were her propensities; her abilities were quite as extraordinary. She never could learn or understand anything before she was taught, and sometimes not even then, for she was often inattentive, and occasionally stupid. Her mother was three months in teaching her only to repeat the "Beggar's Petition", and, after all, her next sister Sally could say it better than she did. Not that Catherine was always stupid; by no means; she learnt the fable of "The Hare and many Friends", as quickly as any girl in England. . . . she shirked her lessons whenever she could. What a strange unaccountable character! for with all these symptoms of profligacy at ten years old, she had neither a bad heart nor a bad temper, was seldom stubborn, scarcely ever quarrelsome, and very kind to the little ones, with few interruptions of tyranny. She was, moreover, noisy and wild, hated confinement and cleanliness, and loved nothing so well in the world as rolling down the green slope at the back of the house.

Such was Catherine Morland at ten. At fifteen appearances were mending; she began to curl her hair and long for balls, her complexion improved, her features were softened by plumpness and colour, her eyes gained more animation, and her figure more consequence. Her love of dirt gave way to an inclination for finery, and she grew clean as she grew smart", etc.

Auch Elizabeth Bennet, Emma Woodhouse, Fanny Price, Anne Elliot tragen keine außergewöhnlichen Züge, und doch gehören sie, durch das künstlerische Auge Jane Austens gesehen und mit ihrer leichten und sicheren Formkunst dargestellt, zu den sympathischsten Romanfiguren.

Bezeichnend für die Gesichtspunkte bei der Wahl des Helden ist oft (nicht immer) die Namensgebung. Richardson geht von einer Pamela zu einer Clarissa, zu einer Harriet herunter. Fieldings nicht exaltierte Helden tragen alltäglichste Namen: Tom, Joseph etc. Auch Marivaux nennt seine Helden einfach Jacob, Marianne. Fanny Burney nennt ihre mehr oder weniger exaltierten Heldinnen Evelina, Cecilia, Camilla. Daß J. Austen es verschmäht, durch die Namensgebung den Helden aus der Sphäre des Alltäglichen herauszuheben, ergibt sich nach dem Gesagten als selbstverständlich. Ihre Heldinnen heißen: Elizabeth, Emma, Anne, Fanny usw.

Was die Stellung des Helden im Roman, sein Verhältnis zu den Nebenpersonen, anlangt, so ist sie meist zentral. In den Romanen Jane Austens werden die Nebenpersonen lediglich von der Heldin aus in Bewegung gesetzt. Alles was gesagt und getan wird, bezieht sich letzten Grundes auf sie. Daß die Nebenpersonen trotzdem allseitig geschilderte Menschen, daß sie Totalitäten und nicht Fragmente sind, ist ein Zeugnis für J. Austens Künstlerschaft. Jane Austen fand die zen-

trale Stellung der Hauptperson bei F. Burney und bei Richardson vor. Fielding ist viel lockerer. Die Nebenpersonen des "Tom Jones" haben stark entwickeltes, vom Helden unabhängiges Eigenleben. Der Held ist geradezu häufig nur dazu da, diese Nebenpersonen recht in Aktion zu setzen, damit wir sie vielseitig betrachten können. Marivaux' "Vie de Marianne" zeigt, wenn man den Roman in zwei zerlegt: das Leben Mariannes und die Erzählung der Nonne, eine streng zentrale Stellung der Heldinnen. Dadurch aber, daß diese beiden Heldinnen kombiniert werden, ergibt sich eine eigentümliche Auflockerung dieser straffen Beziehungen. —

Die Gesichtspunkte, die bei der Auswahl der Nebenpersonen gelten, sind schon oben, bei der Auswahl der Personen im allgemeinen, genügend berücksichtigt worden. Es sei nur noch auf einen Punkt hingewiesen: die Verwendung der Nebenpersonen als Folie für den Helden. Je exaltierter der Dichter seinen Helden schildern will, desto leichter wird er zu starken Kontrasten greifen und einen Teil der Nebenpersonen und Gegenspieler möglichst schwarz zu malen sich versucht fühlen. Richardson mit seinem Lovelace, mit seinen hartherzigen Mitgliedern der Familie Harlowe bestätigt dies. Es versteht sich nach all dem Gesagten leicht, wenn wir bei Fielding und Marivaux, bei F. Burney und J. Austen die Gegensätze in dieser Schroffheit nicht finden, wenn schon auch J. Austen von diesem Kontrastmittel einige Male Gebrauch macht. —

Bei der Auswahl der komischen Personen ergibt sich uns die Frage, ob wir in den hier behandelten Romanen überhaupt komische Helden vorfinden, oder ob die komischen Charaktere ausschließlich Nebenpersonen sind. Richardson scherzt kaum je über seine Helden, bei Marivaux, Fielding und F. Burney kommt es dagegen nicht selten vor (am wenigsten noch bei

der letzteren), daß komisch auflösende Lichter die Gestalt des Helden umspielen. Deswegen sind aber Jacob, Tom Jones oder Evelina noch lange keine komischen Helden in dem Sinne wie etwa Don Quijote. Dagegen begegnet bei J. Austen eine Heldin, die nach dem Typus des komischen Helden hinzuneigen scheint: Catherine Morland in "Northanger Abbey". Es sei an die Schilderung erinnert, die Jane Austen von ihren Kinderjahren gibt [s. p. 51 f.]. Im Verlauf des Romans lächeln wir über ihre romantische Schwärmerei nicht nur einmal, sondern des öfteren. Freilich steht neben dieser Torheit viel wirklicher Reiz, viel Gutherzigkeit und Geschmack. Doch würde das nicht verhindern, daß sie im Haupteindruck komisch wirken könnte. Auch im Don Quijote steckt manche vortreffliche Eigenschaft, viel ehrliche Begeisterungsfähigkeit, und doch wirkt er komisch. Es kommt offenbar auf die Mischung der Elemente an, und bei Catherine Morland tritt das Komische neben dem Ernsthaften doch entschieden zurück. Die Quelle der komischen Wirkung, ihre törichte Neigung für das Schauerliche, an sich nur eine temporäre Schrulle, versiegt im Laufe des Romans.

Die komischen Charaktere sind also durchgängig Nebenpersonen (dabei bleibt die Frage. inwieweit Fieldings Parson Adams komischer Held ist, unentschieden). Vornehmlich bei F. Burney und bei Marivaux findet sich ein Typus von Nebenpersonen, den man als die komischen sozialen Kontrastfiguren bezeichnen könnte. Es sind Personen, die mit einer gesellschaftlich höheren Schicht in Berührung kommen und dabei durch ihre Unkenntnis der Sitten, ihre vulgäre Sprechweise u. dgl. eine komische Kontrastwirkung hervorrufen. Bei Marivaux ist die ausgezeichnete Mme. Dutour zu nennen, die Besitzerin eines Wäscheladens ist, mit den höheren Kreisen also des öfteren in Berührung kommt und da-

bei in ihrer Naivität komisch wirkt. Im Streit mit einem Kutscher, dem sie einen Teil des ihm zustehenden Lohnes vorenthält, sagt sie: . . . "C'est moi qui te le dis, qui ne suis pas une chiffonière, mais bel et bien madame Dutour, madame pour toi, madame pour tous les autres, et madame tant que je serai au monde, entends-tu?" In F. Burneys "Evelina" ist die Komik der Misses Branghton, des Mr. Smith etc. auf diesem Grunde aufgebaut. Auch in ihren anderen Romanen finden sich diese Figuren. Eine Vertiefung hat dieses Motiv erfahren in der Person der Mme. Duval in "Evelina". Die Branghtons, Mr. Hobson, Mr. Simkins usw. werden in ihrem eignen Milieu nicht als komisch empfunden, sondern nur wenn sie mit Vertretern gebildeterer Kreise in Berührung kommen. Mme. Duval dagegen ist immer komisch, sie trägt den Kontrast in sich. Sie ist niedriger Herkunft, kommt aber durch Heirat in die Kreise der Gesellschaft. So wird der Konflikt ihrer vulgären Natur mit der Bildung, die die Gesellschaft verlangt, bei ihr eine beständige Quelle der Komik. Fielding hat diesen komischen Typus kaum, und das ist von der Art seiner individualisierenden Kunst aus verständlich. Auch bei J. Austen begegnen diese Figuren nicht. Robert Martin in "Emma", die heruntergekommene Familie der Fanny Price in "Mansfield Park", die Misses Steele in "Sense and Sensibility" sind nicht komisch gezeichnet — und das sind die einzigen Personen, von denen man sagen könnte, daß sie gesellschaftlich eine schwankende Stellung einnehmen. Bei J. Austen findet sich, wie bei Fielding, nur die Komik, die aus individualmenschlichen Charakterzügen sich ergibt, diese allerdings in reicher und feiner Ausgestaltung. —

Wir behandeln nun die Frage nach der Charakteristik der Personen. Es ist kein Zweifel, daß eine der

feinsten Arten ästhetischen Vergnügens dadurch entspringt, daß wir uns über den psychologischen Scharfblick des Dichters in der Auffassung seiner Personen freuen. Jane Austen bereitet uns diese Freude überaus häufig; immer wieder finden wir, wie sie aufs feinste beobachtete Züge zu dem Bilde ihrer Personen hinzufügt. Etwas anders ist das charakterisierende Verfahren bei F. Burney. Auch sie hat viel psychologischen Scharfblick. S. Johnson sagte nicht mit Unrecht zu ihr: "O, you little character-monger you!" Aber sie bereitet uns die Freude an psychologischen Entdeckungen eigentlich bei jeder Figur nur einmal: wir freuen uns darüber, daß sie diese und jene Person in ihren Grundzügen durchschaut, erfaßt und festhält. Doch sie variiert wenig; wir finden kaum, daß im Laufe des Romans neue Züge oder auch nur neue Äußerungen der bekannten Züge eingeführt würden, die von den schon bekannten Äußerungen wesentlich verschieden wären. Wir haben es hier in der Verschiedenheit der Charaktere bei J. Austen und F. Burney mit dem wichtigen Unterschiede zwischen "humour" und "character", zwischen einseitigen und komplexen Charakteren zu tun. Da die Ausführungen Macaulay's in seinem Aufsatz über F. Burney[1]) viel Licht auf diese Frage werfen und da sie zugleich die größte zusammenhängende Äußerung Macaulay's über Jane Austen enthalten, die er sehr verehrte, seien sie hier zum großen Teile zitiert:

"It is evident that a portrait painter, who was able only to represent faces and figures such as those which we pay money to see at fairs, would not, however spirited his execution might be, take rank among the highest artists. He must always be placed below those who have skill to seize peculiarities which

[1]) Macaulay, "Critical and Historical Essays", vol. V. Leipzig, Tauchnitz 1850, p. 53 ff.

do not amount to deformity. The slighter those peculiarities, the greater is the merit of the limner who can catch them and transfer them to his canvass." Ein Gleiches gilt vom Dichter. Von Shakespeare sagt Macaulay (p. 50): "Admirable as he was in all parts of his art, we most admire him for this, that while he has left us a greater number of striking portraits than all other dramatists put together, he has scarcely left us a single caricature.

Shakespeare has had neither equal nor second. But among the writers who, in the point which we have noticed, have approached nearest to the manner of the great master, we have no hesitation in placing Jane Austen, a woman of whom England is justly proud. She has given us a multitude of characters, all, in a certain sense, commonplace, all such as we meet every day. Yet they are all as perfectly discriminated from each other as if they were the most eccentric of human beings." Macaulay führt das an vier jungen Geistlichen aus J. Austens Romanen näher aus. Er wählt Edward Ferrars aus "Sense and Sensibility", Henry Tilney aus "Northanger Abbey", Mr. Elton aus "Emma" und Edmund Bertram in "Mansfield Park". "They are all specimens of the upper part of the middle class. They have all been liberally educated. They all lie under the restraints of the same sacred profession. They are all young. They are all in love. Not one of them has any hobby-horse, to use the phrase of Sterne. Not one has a ruling passion, such as we read of in Pope. Who would not have expected them to be insipid likenesses of each other? No such thing. Harpagon is not more unlike to Jourdain, Joseph Surface is not more unlike to Sir Lucius O'Trigger, than every one of Miss Austen's young divines to all his reverend brethren. And almost all this is done by touches so delicate, that they elude

analysis, that they defy the powers of description, and that we know them to exist only by the general effect to which they have contributed.

A line must be drawn, we conceive, between artists of this class, and those poets and novelists whose skill lies in the exhibiting of what Ben Jonson called humours. The words of Ben are so much to the purpose that we will quote them:

> 'When some one peculiar quality
> Doth so possess a man, that it doth draw
> All his affects, his spirits, and his powers,
> In their confluxions all to run one way,
> This may be truly said to be a humour.'"

In der Abwägung des künstlerischen Wertes der beiden Klassen von Künstlern, kommt Macaulay schließlich zu dem Urteil: "Nevertheless, a writer may show so much genius in the exhibition of these humours as to be fairly entitled to a distinguished and permanent rank among classics. The chief seats of all, however, the places on the dais and under the canopy, are reserved for the few who have excelled in the difficult art of portraying characters in which no single feature is extravagantly overcharged. . . . Madame D'Arblay has left us scarcely any thing but humours."

Macaulay erkennt auch, daß F. Burney die Gefahr der Eintönigkeit, die deshalb droht, weil die Charaktere sich immer nur in ein und derselben Richtung äußern, durch die Mannigfaltigkeit der in lebhafte Beziehung gesetzten Personen vermieden hat.

Freilich wäre es ein Irrtum, wenn man meinte, J. Austen habe nie "humours" gezeichnet. In "Pride and Prejudice" sind es Mary Bennet, das junge Mädchen, das Bücherwurm ist, und Sir Will. Lucas, der neugebackene Adelige, der aber deshalb nur immer höflicher wird; in "Sense and Sensibility": Robert

Ferrars, der selbstgerechte Stutzer, und Mr. Palmer, der der Dummheit seiner Frau Grobheit und kälteste Gleichgültigkeit gegenübersetzt; in "Emma" Mr. Woodhouse, der weichherzige malade imaginaire, und Miss Bates, die grundgute, aber unleidlich geschwätzige Tante von Jane Fairfax; in "Mansfield Park" Mr. Yates, der allzeit fertige, leichte Theaterdilettant, Mr. Rushworth, der beschränkte Verlobte und betrogene Gatte, und Dr. Grant, der epikuräische Geistliche; in "Persuasion" der auf seinen Stand und seine Person eitle Sir Walter Elliot. Ein äußeres Zeichen für den "humour" ist es, daß es möglich ist, ihn mit einem Schlagwort zu charakterisieren. Freilich sind bei J. Austen die "humours" nie so scharf und einseitig gezeichnet wie bei F. Burney; wir sehen oder ahnen wenigstens immer noch andere Charakterzüge in ihnen. Im strengen Sinne ein "humour" ist wohl eigentlich nur Mr. Woodhouse. Immer aber bleibt es für J. Austen wesentlich, daß nur Nebenpersonen als "humours" gekennzeichnet werden, was sich ja aus der Ökonomie des Romans leicht begreift. Zumal in einem kürzeren Roman wird der Dichter, wenn er uns eine eingehende Analyse des Seelenlebens der Hauptpersonen geben will, alles Licht möglichst auf diese konzentrieren. Die Nebenpersonen werden mehr oder weniger im Schatten stehen, und sie werden im allgemeinen entweder verblassen, uns nur undeutlich erscheinen, oder aber sie werden durch eine stark hervortretende Eigenschaft, eben einen "humour", so charakteristisch einseitig gestaltet, daß man sie selbst in dem Halbdunkel, in dem sie stehen, erkennt. Nur die großen Dichter verstehen es, uns, wenn auch nur durch Andeutungen, ahnen zu lassen, daß da in einiger Entfernung von den Hauptpersonen eine Figur steht, die auch ein „Charakter" ist, eine Person, die vielseitiges Leben hat; freilich muß dann zumeist unsere angeregte Phantasie selbsttätig

diesen Schatten Blut zu trinken geben. Im Drama — man denke an Shakespeare — tut es der Schauspieler für uns.

Macaulay's Ausführungen über F. Burney treffen nur für die Nebenpersonen zu. Wir haben bei ihr keine blassen Figuren neben den Helden, wir können uns auf jede Nebenperson genau besinnen, jede trägt ein charakteristisches Gepräge. Da sind die Stutzer und Libertins; zahlreiche andere Typen aus der Gesellschaft, so Mr. Meadows, der die Nonchalance zum Lebensprinzip erhebt; die vulgären Figuren: Mme. Duval, die Branghtons etc.; Mr. Briggs, der Geizhals; da ist Mr. Morrice, immer dienstbereit, glatt, nachgiebig, dabei selbstsicher und dickfellig; Macartney, der melancholische, dichtende Schotte; Captain Mirvan, der rohe Seemann und Franzosenhasser, und viele andere. F. Burneys Hauptpersonen dagegen sind nicht "humours"; sie sind als "characters", als Charakterkomplexe, gedacht. Vergleichen wir sie aber mit J. Austens Heldinnen, so finden wir, daß sie ein wenig blutleer, ein wenig blaß sind.

Was die Vorgänger der beiden Dichterinnen anlangt, so vermeidet es Marivaux gern, bloße "humours" zu geben, er strebt immer nach vollen, lebendigen, allseitig dargestellten Personen, nicht nur in den Helden, von denen jeder ein kompliziertes und doch klar erfaßtes Gebilde darstellt, sondern auch in den Nebenfiguren. Freilich muß er deshalb oft zu ausführlicher berichtender Charakteristik greifen.[1]) Aber andererseits besitzt er doch eine außerordentliche Kraft der Darstellung, die uns auch aus kleinen Ausschnitten aus den Lebensäußerungen dargestellter Personen deren ganze charakteristische Lebensfülle ahnen läßt. Man vergleiche dazu die geschwätzige Rede, mit der Mme.

---

[1]) s. unten p. 66.

Dutour den M. de Climal in ihrem Wäscheladen empfängt[1]): "Eh, mon Dieu, Monsieur, je vous fais bien excuse; vraiment je me serais bien plus pressée, si j'avais cru que c'étoit vous, lui dit-elle; tenez, Marianne et moi, nous étions encore à table; il n'y a que nous deux ici. Jeannot (c'étoit son fils) est avec sa tante, qui doit le mener tantôt à la foire; car il faut toujours que cet enfant soit fourré chez elle, sur-tout les fêtes. Madelon (c'étoit sa servante) est à la nôce d'un cousin qu'elle a, et je lui ai dit: Va-t'en, cela n'arrive pas tous les jours; et en voilà pour long-tems. D'un autre côté, Toinon est allée voir sa mère, qui ne la voit pas souvent, la pauvre femme. Elle demeure si loin, c'est au Faubourg Saint-Marceau; imaginez-vous s'il y a à troter: et tant mieux, j'en suis bien-aise moi; cela fait que la fille ne sort guères. De sorte que je suis restée seule en attendant Marianne, qui par-dessus le Marché s'est avisée de tomber en venant de l'église. . . ." Das Geschwätz dieser Frau ist so echt wie das der Schwätzerinnen F. Burneys; aber es ist substantieller, es gibt mehr von dem ganzen Lebenskomplex der Redenden.

Doch ist auch Marivaux nicht frei von "humours", der heuchlerische fromme M. de Climal ist einer; freilich ist nicht zu verkennen, daß Marivaux auch hier nach Erweiterung des Charakterbildes strebt. Auch Fielding sucht die bloßen "humours" zu vermeiden. Er läßt sich einmal über etwas ähnliches aus[2]): "Thou art to know, friend, that there are certain characteristics, in which most individuals of every profession and occupation agree: to be able to preserve these characteristics, and at the same time to diversify their operations, is one talent of a good writer." Er selbst

---

[1]) "Vie de Marianne" 1. Band, p. 140.

[2]) "Tom Jones" Book X., Ch. I.

bemüht sich, das immer zu befolgen. Die Wirtin im 7. Buche von "Tom Jones" und die im 9. sind bei aller Berufsähnlichkeit doch grundverschieden. So begegnen bei ihm verhältnismäßig wenig einseitig charakterisierte Menschen: Square, der Philosoph, und Thwackum, der Christ, im "Tom Jones" gehören zu diesen wenigen.

Und schließlich Richardson zeigt, wenn wir von den Hauptpersonen absehen, vorwiegend "humours": ob das nun die unglücklichen Liebhaber Mr. Orme, Mr. Fowler etc., oder der hartherzige, energische Vater Clarissas oder deren eigennütziger und rücksichtsloser Bruder und ihre unleidige Schwester, ob das die satirisch angehauchte Anne Howe in "Clarissa" oder ob es der Spötter Greville im "Grandison" ist, es sind immer nur einige und oft nur ein charakteristischer Grundzug, was uns von den Nebenpersonen gegeben wird. Daneben finden sich freilich auch unter den Nebenpersonen komplexe Naturen, wie Mr. Hickman in "Clarissa". Richardsons Hauptpersonen sind immer vielfältige, lebendige Gebilde. —

Es ist aus der Betrachtung dieses Punktes hervorgegangen, daß Jane Austen gerade hier einen bedeutenden Schritt über Fanny Burney hinausgegangen ist. In der Darstellung vielseitiger Charaktere gehen ihr namentlich Fielding und Marivaux, auch Richardson voran. Bei Fielding fanden wir die theoretische Einsicht in den künstlerischen Wert der feinen Nuancen ausgesprochen. —

Bei der Behandlung der verschiedenen Mittel der Charakteristik und ihrer Anwendung bei den einzelnen Autoren bietet sich eine brauchbare Einteilung in der Scheidung in monologische, dialogische und beschreibende Charakterisierung dar, die wir schon in dem Abschnitt über die Darstellung im allgemeinen anwandten. Es werden sich vielfache Berührungen mit

jenem Abschnitt ergeben: die Mittel der Charakteristik gehören ja auch in gewissem Sinne zur „Darstellung". Fruchtbarer als die an sich mißverständliche Einteilung in objektive und subjektive Charakteristik, wie sie z. B. Spielhagen anwendet, ist unsere Teilung jedenfalls.

Die monologische Charakteristik bringt den Typus des sentimentalen Helden recht zur Ausgestaltung. Für Richardsons empfindsame Heldinnen, die immer und immer wieder sich in ihre Gefühle vergraben, ist der monologische Brief das rechte Mittel zur Äußerung ihrer Gemütsbewegungen. Was die beiden andern Formen der Charakterisierung angeht, so finden sie sich beide bei Richardson neben der monologischen in Gebrauch. Bei der berichtenden wird freilich das Geschäft des charakterisierenden Autors von irgend einer Person des Romans besorgt. Man schreibt sich gegenseitig Charakteristiken von dieser und jener Person. Harriet Byron schildert Sir Charles Grandison ausführlich. Die dialogische Charakteristik, die in "Pamela" und "Clarissa" schon verwandt wird, erfährt im "Grandison" eine beträchtliche Ausgestaltung und erscheint auch losgelöst von der monologischen, mit der sie in den beiden andern Romanen allzu reichlich durchsetzt war.

Fielding zeigt sehr wenig monologische Charakteristik. Die dialogische überwiegt bei ihm auch die beschreibende, wenn auch die letztere nicht selten ist. Er gibt auch theoretisch der dialogischen den Vorzug. Im "Tom Jones" (Bd. IV. Ch. II) bricht er die ausführliche beschreibende Charakteristik Sophias ab mit dem Hinweise darauf, daß der Leser sie ja im Laufe der Erzählung kennen lernen würde und fährt fort: . . . "nay, it is a kind of tacit affront to our reader's understanding, and may also rob him of that pleasure which he will receive in forming his own judgment of her character." Doch gibt er, verglichen mit F. Burney, noch

viel ausführliche beschreibende Charakteristik. Wenn wir bei F. Burney von einer Entgleisung im Eingang von "Cecilia" absehen, wo sie uns in ausführlicher beschreibender Charakteristik zu viel Personen auf einmal bietet[1]), so zeigt sie im allgemeinen viel unmittelbare Einführungen von Personen mit anschließender dialogischer Charakteristik. Selten nur, wie z. B. in der komischen Auflösung der eingebildeten und aus Dummheit und Arroganz Schweigsamkeit posierenden Miss Leeson[2]) durch den witzigen Mr. Gosport, gibt F. Burney von einer Person, die sich schon länger auf der Szene bewegt, nachträglich Stücke einer beschreibenden Charakterisierung. Nicht ganz selten dagegen ist der Fall, wo Personen zunächst einführenderweise in Kürze berichtend charakterisiert werden, deren Charakterbild aber durch die weitere dialogische Darbietung vollständig wird.

Auf die eigentümliche Verbindung von beschreibender und monologischer Charakteristik bei Marivaux, die eine Folge der Memoirenform ist, wurde schon hingewiesen.[3]) Dialogische und berichtende Charakteristik kommen bei ihm in ungefähr gleichem Maße zur Geltung. Ein Beispiel für vorzügliche dialogische Charakteristik ist die auf Seite 62 zitierte Rede der Mme. Dutour. Hier sei noch das Geschwätz der Mme. de Fare zitiert, die uns durch die wenigen Worte sofort lebendig wird. Sie sagt zu den Ärzten des todkranken M. de Climal[4]): "Eh bien, Messieurs, . . . dites-nous donc, que pensez-vous de cette maladie? J'ai donc l'esprit qu'il s'en tirera, moi, n'est-ce pas? Ne seroit-ce

[1]) Es ist dies ein Fehler, in den die anderen hier behandelten Autoren nie verfallen und der für die literarhistorische Wertung Fanny Burneys nicht ohne Bedeutung ist.

[2]) "Cecilia" I. 5.

[3]) p. 24.

[4]) "Vie de Marianne" Band I. p. 375.

point la poitrine dont il est attaqué? Il y a six mois qu'il eut un rhume qui dura très-long-tems; je lui dis d'y prendre garde, il le négligeoit un peu; la fièvre est-elle considérable?" Andererseits gibt er beschreibende Charakteristik in den ausführlichen "portraits" von Mme. de Miran, Mme. Dorsin etc. Er vermeidet es allerdings, dies bei der Einführung dieser Personen zu tun; er weiß, daß unser Interesse für die so ausführlich beschreibend charakterisierten Personen schon durch dialogische Charakteristik geweckt worden sein muß, wenn wir für ihre "portraits" aufnahmefähig sein sollen. Diese Verbindung von vorausgehender dialogischer und nachfolgender eingehender beschreibender Charakteristik findet sich, wenn auch nicht so ausgeprägt wie bei Marivaux, auch bei Fielding und Richardson, dagegen kaum bei F. Burney, bei der beschreibende Charakteristik eigentlich nur in der Verbindung von einleitender beschreibender und nachfolgender dialogischer Charakteristik begegnet.

Bei Jane Austen findet sich dieser letztere Typus in feiner Ausgestaltung wieder. Die Art der Einführung des Captain Harville in "Persuasion" möge als Beispiel dafür dienen. Im elften Kapitel des Romans trifft die Gesellschaft, bei der sich Anne Elliot befindet, mit Captain Harville, dessen Frau und Captain Benwick zusammen. Es gilt drei neue Personen einzuführen. Wie verfährt dabei J. Austen? Man sieht die drei nahen. Ehe sie gänzlich herangekommen sind, gibt J. Austen einen kurzen Bericht (eine Seite lang) von Captain Benwicks Verlobung mit Harvilles Schwester, die aber gestorben ist, und charakterisiert Benwicks Anhänglichkeit an die Familie und das harmonische Zusammenleben der drei. Anne Elliot, aus deren Bewußtsein heraus der kurze Rückblick gegeben wird, — sie hat zweifellos die Geschichte früher von Captain Wentworth erzählen hören — macht, als

sie an Benwicks tiefe Trauer um die verlorene Geliebte denkt, die monologische Bemerkung: '"And yet," said Anne to herself. as they now moved forward to meet the party, "he has not, perhaps, a more sorrowing heart than I have" . . . etc.' Dann setzt ganz kurz ein Stück Handlung ein, die aber gleich von beschreibender Charakteristik abgelöst wird: "They all met, and were introduced. Captain Harville was a tall, dark man, with a sensible, benevolent countenance: a little lame; and, from strong features and want of health, looking much older than Captain Wentworth. Captain Benwick looked, and was, the youngest of the three, and, compared with either of them, a little man. He had a pleasing face and a melancholy air, just as he ought to have, and drew back from conversation.

Captain Harville, though not equalling Captain Wentworth in manners, was a perfect gentleman, unaffected, warm, and obliging. Mrs. Harville, a degree less polished than her husband, seemed, however, to have the same good feelings; . . ." Dann setzt wiederum die fortschreitende Erzählung ein: "and nothing could be more pleasant than their desire of considering the whole party as friends of their own, because the friends of Captain Wentworth, or more kindly hospitable than their entreaties for their all promising to dine with them etc." So wird zugleich das Charakterbild der Harvilles vervollständigt. Die herzliche Hochschätzung, die diese für Wentworth hegen, macht Eindruck auf Anne: '"These would have been all my friends," was her thought; and she had to struggle against a great tendency to lowness.' Über dem schreitet die Handlung vorwärts: man betritt das Haus der Harvilles "and found rooms so small as none but those who invite from the heart could think capable of accomodating so many." Und nun wird die Enge und Traulichkeit und eigentümliche Ausstattung der Woh-

nung geschildert: "Anne had a moment's astonishment on the subject herself: but it was soon lost in the pleasanter feelings which sprang from the sight of all the ingenious contrivances and nice arrangements of Captain Harville, to turn the actual space to the best possible account, to supply the deficiencies of lodging house furniture, and defend the windows and doors against the winter storms to be expected. The varieties in the fitting-up of the rooms, where the common necessaries provided by the owner, in the common indifferent plight, were contrasted with some few articles of a rare species of wood, excellently worked up, and with some thing curious and valuable from all the distant countries Captain Harville had visited, were more than amusing to Anne: connected as it all was with his profession, the fruit of its labours, the effect of its influence on his habits, the picture of repose and domestic happiness it presented, made it to her a something more, or less, than gratification." Und jetzt erst, nachdem uns Captain Harville schon lebendig geworden, gibt uns J. Austen sein Individuellstes: "Captain Harville was no reader; but he had contrived excellent accomodations, and fashioned very pretty shelves, for a tolerable collection of well-bound volumes, the property of Captain Benwick. His lameness prevented him from taking much exercise; but a mind of usefulness and ingenuity seemed to furnish him with constant employment within. He drew, he varnished, he carpentered, he glued; he made toys for the children; he fashioned new netting-needles and pins with improvements; and if everything else was done, sat down to his large fishing-net at one corner of the room". Bei Smollet[1]), im "Humphry Clinker", begegnet übrigens eine ganz ähnliche Figur, auch ein Seemann,

[1]) "Humphry Clinker" II. 268.

Captain Jack Wilson, der sich durch vielseitige Gewandtheit auszeichnet. Es ist lehrreich, die verschiedene Art der Charakteristik zu beobachten. Bei Smollet wird dieser Jack Wilson gleich nach der Einführung charakterisiert: "He is an universal genius — his talents are really astonishing. He is an excellent carpenter, joiner and turner, and a cunning artist in iron and brass. He not only superintended my œconomy, but also presided over my pastimes. He taught me to brew beer, to make cyder, perry, mead, usquebaugh, and plague-water; to cook several outlandish delicacies such as ollas, pepper-pots, pillaws, corys, chabobs and stufatas. He understands all manner of games, from chess down to chuck-farthing, sings a good song, plays upon the violin, and dances a hornpipe with surprising agility." Es ist, wie man sieht, eine fortlaufende beschreibende Charakteristik, wenngleich sie einer Person des Romans in den Mund gelegt wird. Später wird dieser Seemann in einem anderen Briefe nochmals erwähnt: "Wilson is a great original, and the best tempered, companiable man I ever knew — I question if ever he was angry or low spirited in his life. He makes no pretensious to letters; but he is an adept in every thing else that can be either useful or entertaining."

Man kann nicht sagen, daß diese Charakteristik Smollets ungeschickt sei[1]); doch wirkt sie wie eine bloße Aufzählung im Vergleich mit der sicheren Technik J. Austens, die Zug um Zug zu Werke geht,

---

[1]) Übrigens ist wohl kaum nötig anzunehmen, daß Captain Harville dem Captain Wilson Smollets nachgebildet sei. J. Austen mag leicht in Southampton diesen Typus, der ja unter Seeleuten begreiflicherweise nicht selten ist, persönlich kennen gelernt haben. Freilich war Smollet derjenige, der die Seeleute sympathisch zeichnete, und er mag J. Austen, die viele Seeleute persönlich kannte, bei der Fixierung dieser Gestalten immerhin als Vorbild gedient haben.

zwischendurch die Handlung fortschreiten läßt, monologische Bemerkungen wiedergibt, kurz, mit bewußtester Kunst ein feines Gewebe mit den verschiedensten Linien liefert, das durch den gleichbleibenden Vortrag und die feine Verteilung der einzelnen Bestandteile zu reifer Einheit zusammmengeht.

Das angeführte Beispiel ist typisch. Die große Mehrzahl der Jane Austen'schen Figuren werden so gezeichnet, daß auf eine kürzere einleitende Orientierung eine ausführliche dialogische Charakteristik folgt. Der Typus der rein dialogischen Charakteristik begegnet zuweilen da, wo der geschilderte Charakter sich dem "humour" nähert, wo er also auffallend und einseitig genug ist, um sofort erkannt zu werden, und wo es der ausdrücklichen Auflösung durch den Dichter nicht bedarf. Nicht selten treffen wir jene Form an, die wir besonders bei Marivaux fanden, in der vorhergehender dialogischer Charakteristik eine längere oder kürzere beschreibende folgt. Doch liegt bei J. Austen der Nachdruck auf dem "kürzer"; immer sind es nur kurze, oft die schon bekannte Gestalt komisch und witzig umspielende Bemerkungen, nie finden wir die ausführlichen "portraits" von Marivaux. Der stärker entwickelte Sinn für die einheitliche Formgestaltung des Romans bekundet sich auch hierin.

Für die monologische Charakterisierung, die bei J. Austen nicht ganz selten ist, denke man z. B. an die Darstellung der Gefühle von Fanny Price in „Mansfield Park", an Elizabeth Bennet's Umwandlung in ihrer Gesinnung zu Darcy etc. Während Richardson ausführliche monologische Charakteristik mitten in dialogischer bot, ergibt sich für J. Austen monologische Charakteristik ganz natürlich nur da, wo die Heldin aus irgend einem Grunde sich einsam, losgelöst von der Umgebung fühlt. Man vergleiche hierzu auch die kurzen monologisierenden Bemerkungen Anne Elliots

in der oben zitierten Szene aus "Persuasion". Anne verhält sich augenscheinlich ganz passiv; die Unterhaltung wird von den anderen geführt, sie reflektiert über ihr Verhältnis zu Wentworth und wie alles hätte sein können. Gerade auch diese Bemerkungen helfen dazu, dem Leser den Charakter von Annes Gefühl klarer zu machen.

VII. Das Komische.

Als der bürgerliche Roman mit Richardson und Marivaux sich aus den überlieferten Romanformen heraus zu entwickeln begann, da war es klar, daß die bunte Fülle des Geschehens, die Außerordentlichkeiten der Handlung, durch die jene zu wirken gewußt hatten, durch etwas anderes ersetzt werden mußte, was das Interesse der Leser den Roman hindurch lebendig zu erhalten berufen war. Dazu fanden sich u. a. zwei Mittel: Richardson bot die eingehende Darstellung tiefer Gefühle, wandte sich an das gefühlvolle Herz der Menschen seiner Zeit, die er, wie kaum ein anderer, zu rühren verstand. Es war gewiß nicht nur, aber doch vorherrschend ein stoffliches Interesse, durch das er seinen Romanen Lebendigkeit zu geben versuchte. Marivaux dagegen legte, unbeschadet der prinzipiellen Stellung, die er dem Gefühl gab, den Nachdruck auf die feine, lebendige, witzige Darstellung. Keine Seite ohne ein Lächeln. Er verlangt nie von uns, daß wir über das Unglück, das Marianne in der Untreue Valvilles trifft, weinen sollen, wie das Richardson für seine Clarissa erreichte. Aber er ist unseres Interesses in jedem Augenblicke sicher, denn immer weiß er etwas Feines, Amüsantes zu sagen, nie wird er fade und platt. F. Burney und Jane Austen vereinigen beide Elemente. Von Richardson übernehmen sie die Konzentration auf

eine Gefühlsentwicklung. Doch hätte J. Austen nicht mehr als das, so wären ihre Romane jetzt wohl vergessen. Marivaux' Art des Vortrags, seine köstliche, nie ermüdende Plauderei, mußte zu der straffen Haltung Richardsons hinzukommen, um ihren Romanen die Frische, die Feinheit und den humoristischen Hauch zu geben, der sie vor Verstaubung geschützt hat.

Doch auch der dritte aus jener Generation großer Romandichter, Fielding, hatte dem bürgerlichen Roman F. Burneys und Jane Austens etwas zu geben, was diese bei Richardson fast nicht, bei Marivaux doch nur in geringerem Maße fanden: die Fülle der objektiven Komik. In seinen Romanen drängen sich die komischen Charaktere, folgen die komischen Situationen aufeinander und erheitern den Leser durch ihre lebendige Wahrheit und strotzende Kraft.

Versucht man bei der Betrachtung der objektiven Komik eine Reihe komischer Typen bei den einzelnen Romandichtern zu verfolgen, so ist es klar, daß das da nicht schwer sein wird, wo es sich um komische "humours" handelt. Diese einseitig komischen Figuren lassen sich ohne Gewaltsamkeit in eine Kategorie bringen. Das gilt von den meisten Personen Fanny Burneys und einigen Fieldings, Marivaux' und Jane Austens. Schwerer wird die Typisierung bei den komischen "characters", bei den komplizierten komischen Gebilden, wie sie sich bei Fielding und J. Austen und bei Marivaux finden. Die gehören oft zwei oder mehreren Kategorien an.

Eine nicht seltene, bei allen diesen Romandichtern anzutreffende Gruppe von komischen Charakteren sind die possierlichen Figuren. Damit sollen Personen bezeichnet sein, die sich einen Schein des Gravitätischen geben, wo jedoch die gute, grobe Natur immer wieder gegen Regel und Anstand in regellosen, wunderlichen, launigen Sprüngen rebelliert. „Das Possierliche ist der

komische Umschlag des Gravitätischen in grobe Natur“[1]). Bei Marivaux, im “Paysan parvenu”, ist der Biedermann, der als Trauzeuge dienen soll, eine solche possierliche Figur. Er stellt sich vor “en habit de drap neuf, avec une cravate bien blanche, bien longue, bien empesée et bien raide, avec une perruque toute neuve aussi qu'on voyait que sa tête portait avec respect”[2]). Fieldings Mrs. Slipslop, die “waiting-gentlewoman” der Lady Booby im “Joseph Andrews”, zeigt possierliche Züge; ihre plötzlichen Übergänge aus Unterwürfigkeit in Anmaßung, ihre geschraubte Sprechweise etc. Partridges Zitatengelehrsamkeit, durch die seine grobe Unkenntnis immer wieder durchbricht, wirkt possierlich. Auch der Pfarrer Elias Brand in Richardsons “Clarissa” kann hierher gerechnet werden; er ist mit seinem gravitätischen Schwulst und seiner gelehrten Prahlerei, durch die sein offenbar recht kurzer Verstand und seine naive Eigensucht hindurchscheinen, eine der wenigen Figuren Richardsons, die man rein komisch nennen könnte — doch auch er tritt nur episodisch auf. Er erfährt in dem unübertrefflichen Mr. Collins in “Pride and Prejudice” eine Auferstehung; freilich erscheint dieser von den Schlacken des primitivsten Eigennutzes gereinigt. Mr. Collins hält es im Gegenteil — zwar nicht für seine Pflicht, er genießt das stolze Gefühl des Mannes, der ein Übriges tut — für korrekt, wenn er um die älteste Tochter Mr. Bennets anhält, da er nach dessen Tode das Gut erben und so die Familie daraus vertreiben wird. Elizabeth schlägt ihn, den dummen, dienstfertigen, aufgeblasenen Pfarrer, natürlich aus, worauf er ein paar Tage später mit mehr Glück um ihre Freundin Charlotte Lucas wirbt. Sein beständiges Umschlagen aus Wohlwollen in Anmaßung, aus bombastischen Ausdrücken in grobe Dummheit ist mit so

[1]) J. Volkelt, „System der Ästhetik“ II. p. 420f.

[2]) “Paysan parvenu”, 2me partie.

feinem Striche gezeichnet, daß man nur durch Zitieren einen Begriff davon geben kann. Als Lydia Bennet mit Wickham davongelaufen ist, schreibt er an den Vater einen Trostbrief:

"My dear Sir, — I feel myself called upon, by our relationship, and my situation in life, to condole with you on the grievous affliction you are now suffering under, of which we were yesterday informed by a letter from Hertfordshire. Be assured, my dear sir, that Mrs. Collins and myself sincerely sympathize with you, and all your respectable family, in your present distress, which must be of the bitterest kind, because proceeding from a cause which no time can remove. No arguments shall be wanting on my part that can alleviate so severe a misfortune — or that may comfort you, under a circumstance that must be of all others most afflicting to a parent's mind. The death of your daughter would have been a blessing in comparison of this. And it is the more to be lamented, because there is reason to suppose, as my dear Charlotte informs me, that this licentiousness of behaviour in your daughter has proceeded from a faulty degree of indulgence; though, at the same time, for the consolation of yourself and Mrs. Bennet, I am inclined to think that her own disposition must be naturally bad, or she could not be guilty of such an enormity at so early an age . . ." Wer Mr. Collins kennt, der weiß, daß dieser Brief nicht im mindesten heimtückisch und boshaft gemeint ist, daß er vielmehr der Ausfluß einer naiven, selbstgerechten Aufgeblasenheit ist.

Possierlich in etwas wirkt auch der Geck Robert Ferrars in "Sense and Sensibility", "that egregious amateur in tooth-pick cases", wie Austin Dobson ihn nennt. Es ist wohl kaum anzunehmen, wie das Pollock tut[1]), daß er unter dem Einfluß der Stutzer in "Evelina"

[1]) W. H. Pollock, "Jane Austen and her Contemporaries" p. 92.

gezeichnet sei. Der “beau” war eine so außerordentlich geläufige Figur im 18. Jahrhundert, namentlich im Lustspiel, das ja sicherlich für die komischen Charaktere des Romans stark in Betracht kommt, daß es wohl unmöglich ist, bestimmte Individuen herauszuheben und zusammenzustellen. — Ein possierlicher Stutzer ist der “Holborn-beau” Mr. Smith in F. Burneys “Evelina”, ein rechter Snob, der in Kleidung und Haltung den Gentleman zu spielen sucht, dessen Ungelenkheit und Torheit aber immer durchbricht. Er gehört z. T. schon in die folgende Gruppe, die der naiv-komisch kontrastierenden Personen.

Es ist hierbei aus dem Begriff “naiv” alles auszuscheiden, was mit possierlich, drollig, lästig, auch mit rührendkomisch in etwas zusammenfällt. Es sollen hier die Menschen zusammengestellt werden, die, ohne gerade besonders charakteristische komischwirkende Eigenheiten zu haben, für einen gewissen Gesellschaftskreis, soweit dieser sie durchschaut, komisch wirken, dadurch daß sie gewisse Anforderungen, die dieser Kreis an sie stellt, aus Mängeln des Geistes, der Erziehung, der Geburt etc. heraus zu erfüllen nicht im Stande sind und die deshalb gegen diesen Kreis komisch kontrastieren, wobei sie — und darin besteht die Berechtigung der Bezeichnung “naivkomisch” — sich dieser Mängel und Verstöße nicht bewußt sind.

Es ist von vornherein klar, daß in den Romanen, wo wir keinen sehr festen Begriff von einer irgendwie normierten Gesellschaft haben (also z. B. bei Fielding), dieser Typus seltener begegnen wird, daß er um so häufiger auftritt, eine je bestimmtere Form diese Gesellschaft annimmt. Meist wird es sich um die jeweilige “gute Gesellschaft” handeln. Personen aus höheren Kreisen, deren Verfeinerung in einem robusten Milieu, dessen Anschauungen die Norm abgäben, komisch wirkte, finden wir in diesen Romanen nicht dargestellt.

Man kann zwei Gruppen dieser naiv komisch kontrastierenden Charaktere scheiden: solche, die die Normen einer andern (hier also immer höheren) Gesellschaftsstufe nicht erfüllen, und solche, die den Forderungen ihres eigenen Kreises nicht genügen. Die erste Gruppe, die "sozialen Kontrastfiguren", von denen wir auf Seite 55 sprachen, ist bei Marivaux u. a. durch Mme. Dutour vertreten, die als Besitzerin eines Wäscheladens und als Mariannes Pensionsgeberin in Beziehung zu den feinen Kreisen tritt und dabei durch ihre Naivetät und Ursprünglichkeit, freilich besonders auch durch ihre Schwatzhaftigkeit komisch wirkt. Wenn Richardson die Bedienten unorthographisch schreiben läßt, so wirkt das komisch, weil es gegen eine Norm der Gesellschaft, die eben eine korrekte Orthographie verlangt, in naiver Weise verstößt.[1]) Fieldings Squire Western inmitten der vornehmen Londoner Damen gehört vielleicht hierher, obwohl er, der reiche Gutsbesitzer, wohl ein Recht hat, zur Gruppe derer gerechnet zu werden, die die Anforderungen ihres eigenen Kreises nicht erfüllen. Eine größere Rolle spielen die vulgären Personen eigentlich nur bei Fanny Burney. Wir führten schon oben (p. 55f.) Mme. Duval, die Branghtons, Mr. Hobson und Mr. Simkins an und charakterisierten die Art ihrer Komik. Mme. Duval gehört aber schon eher in die zweite Gruppe, die wir jetzt behandeln wollen, nachdem wir noch einmal wiederholt haben, was wir schon auf Seite 56 feststellten, daß Jane Austen keine niedrig geborenen Vertreter der naivkomisch kontrastierenden Charaktere bietet.

---

[1]) Übrigens wird meist vom Autor dem Leser stillschweigend angesonnen, daß er diese Norm gleichfalls setze: Wer selbst nicht orthographisch schreiben kann, wird unorthographische Briefe nicht komisch finden. Wer auf Seite der feinen Herren und nicht der urwüchsigen Bauern steht, wird den ersteren nicht für komisch, sondern diese für roh halten.

Wenn man von Squire Western (s. o.) absieht, finden sich bei den Vorgängern F. Burneys und Jane Austens die Charaktere, die allein dadurch komisch wirken, daß sie den Normen ihres eigenen Gesellschaftskreises naiv entgegenhandeln, kaum vor. Gewiß verstößt ja jeder, der sich lächerlich macht, gegen die Norm, und solche Personen begegnen ja zahlreich, aber ihre Komik beruht auf anderer Grundlage, auf Schrullen, Schwatzhaftigkeit u. dgl., und nicht lediglich auf ihrem naiven Verstoßen gegen Forderungen der Gesellschaft. Unter Fanny Burneys Gestalten wirken Mr. Briggs und Captain Mirvan aus solchen Gründen komisch: Wenn Briggs sich in feiner Gesellschaft die Perücke abnimmt und den schwitzenden Kopf abtrocknet, so hängt diesmal seine Komik mit seinem Geiz nicht zusammen. Captain Mirvans rohe Späße, seine Nichtbeachtung allen Anstandes, wo es sich um die verhaßte französisierte Mme. Duval und ihren französischen Liebling handelt, gehören eigentlich kaum zur Charakterkomik; sie wachsen sich zur derbsten Situationskomik aus. Bei Jane Austen aber begegnen eine große Reihe von der guten Gesellschaft angehörenden Personen, die komisch behandelte Mängel der Erziehung, des Intellekts oder des Charakters zeigen. Gegen die Manieren verstößt in "Sense and Sensibility" Sir John Middleton häufig in komischer Weise, wenn auch nicht durch Taten, so durch derbe Worte. Als er von Willoughbys Treubruch hört, ruft er: "Such a scoundrel of a fellow, such a deceitful dog!" Goldwin Smith sagt von ihm[1]): "Sir John Middleton, with his profuse and boisterous hospitality, his good humour, his illiteracy, and his coarse jokes, is half-way between Squire Western and the country-gentleman of the present day." Neben Sir John Middleton steht seine

---

[1]) Goldwin Smith, "Life of Jane Austen" p. 96.

Schwiegermutter, Mrs. Jennings, die bei aller Herzensgüte recht vulgär ist. Durch einen oft nur von den schärferen Geistern der Gesellschaft, in unseren Fällen von der Heldin, durch die wir den Roman erleben, erkannten und komisch aufgefaßten Mangel an Intellekt heben sich namentlich die steife, zeremoniöse, aber sehr taktvolle Lady Middleton und die törichte Mrs. Palmer in "Sense and Sensibility", der überaus höfliche, frisch geadelte Sir William Lucas in "Pride and Prejudice" und der reiche junge Mr. Rushworth in "Mansfield Park" von der Gesellschaft ab. Einige Personen zeigen Mängel des Intellekts in Verbindung mit Mängeln des Charakters: so die hochmütige, dumm-arrogante Lady de Bourgh in "Pride and Prejudice", deren grober Standesdünkel nicht eine Schrulle, wie bei Sir Walter Elliot, sondern vielmehr eine Äußerung und eine Waffe ihrer innern Unbildung ist; so in "Emma" Mr. Elton, der in eitler Selbstüberschätzung nach Emmas Hand strebt und hinterher in dem Glauben sich gefällt, diese neide ihm seine Heirat mit der eingebildeten, eiteln, dabei innerlich unkultivierten, reichen Erbin; so vor allem die unnachahmliche Mrs. Bennet, ein Meisterstück der Charakteristik. Ihre große Torheit, die in Verbindung mit mangelnder Reserve und einem guten Teil Taktlosigkeit die verständigen Glieder der Familie immer wieder in die größten Verlegenheiten bringt, ihre vulgären Anschauungen, die frei sind von jedem feineren Gefühl, bei alledem eine Sicherheit, einen Glauben an sich selbst, eine Geschicklichkeit, sich mit jeder Situation, wenn auch in noch so plumper Weise, abzufinden, bilden in der feinauflösenden Darstellung Jane Austens eine reiche Quelle der Komik. Nur Mängel des Charakters zeigt Mrs. Norris in "Mansfield Park", auch sie eine der getroffensten Charakterzeichnungen J. Austens. Ihr hervortretendster Zug ist der kalte, herzlose Eigennutz; in der allgemeinen

Bestürzung, welche durch die das Theaterspielen verhindernde Ankunft des Sir Thomas Bertram entsteht, ist sie glücklich, daß sie den grünen Theatervorhang unbemerkt auf die Seite schaffen kann. Im übrigen ist sie, bei Lichte betrachtet — das heißt, wenn man die feine Behandlung Jane Austens zu vergessen sucht, eine recht garstige Figur.

Ein anderer Typus: solche Personen, die dadurch komisch wirken, daß sie anderen lästig fallen, spielt bei Richardson und Fielding nur eine geringere Rolle. Dagegen zeigen die anderen drei Autoren eine Reihe fein geschilderter "bores". Da ist zunächst die Schwätzerin; bei Marivaux sowohl als bei F. Burney und J. Austen treffen wir sie in individueller Gestaltung. Im "Paysan parvenu" erfreuen wir uns an Mme. d'Alain, die die ihr anvertrauten Geheimnisse in aller Unschuld und Harmlosigkeit verrät. In "Cecilia" belustigt uns die hohlköpfige, aber gutmütige, leicht versöhnte Miss Larolles, "the inimitable Miss Larolles", wie J. Austen sie im 20. Kapitel von "Persuasion" nennt, die im Konzert nur darauf bedacht ist, daß sie ja am Ende der Bank zu sitzen kommt und so mit jedem Bekannten schwatzen kann. Und in "Emma" haben wir Miss Bates, die herzensgute, aber schrecklich geschwätzige und zerfahrene Tante der Jane Fairfax. Neben diesen drei Figuren, deren Komik ausschließlich auf ihrer Schwatzhaftigkeit beruht, finden wir solche, wo diese zu anderen komischen Eigenschaften hinzutritt. Wir zitierten auf Seite 62 einen größeren Absatz aus einer langen, aber deshalb nie langweiligen Rede der Mme. Dutour. Marivaux weiß dabei geschickt die komische Schilderung mit den Zwecken der Handlung, Aufhellung der Vorfabel, Fortschritt die Geschehens etc., zu verflechten. Auch F. Burney und Jane Austen zeigen die gleiche behende Verwendung der Schwatzhaftigkeit. Durch Geschwätzigkeit lästig fallen auch

Mrs. Bennet und die gutmütig aufdringliche Mrs. Jennings in "Sense and Sensibility" und Mary Musgrove in "Persuasion", die naiv-egoistisch andere mit ihren Angelegenheiten behelligt. Schwatzhaft ist auch Mrs. Allen, die Patronin der Heldin von "Northanger Abbey": freilich fällt sie nicht durch lange Tiraden, wie die typischen Schwätzerinnen, lästig, sondern auf andere Art: ihre "vacancy of mind and incapacity for thinking were such that, as she never talked a great deal, so she could never be entirely silent: and therefore, while she sat at work, if she lost her needle or broke her thread, or saw a speck of dirt on her gown, she must observe it, whether there were any one at leisure to answer or not." Auf ganz andere Weise, durch apathische Indolenz, wird Lady Bertram in "Mansfield Park" zur lästig-komischen Person.

Nur wenige Vertreter des Rührend-komischen finden wir in den behandelten Romanen. Der Vater des Mr. Fowler, des unglücklichen Liebhabers der Harriet Byron in Richardsons "Grandison", der für seinen Sohn wirbt und abgelehnt wird, wirkt in seiner treuherzig-weinerlichen Trauer rührend-komisch. Fieldings Parson Adams zeigt auch diese Art der Komik, und Goldsmiths Landprediger ähnelt ihm gerade auch hierin. Bei J. Austen können wir diesen Typus in abgeschwächtem Grade vielleicht in Miss Bates und Mr. Weston (in "Emma") finden: die erstere ist rührend in ihrer treuherzigen Besorglichkeit um ihre leidende Nichte, wobei sie dieser doch durch ihre Naivetät und Ahnungslosigkeit Verlegenheiten bereitet. Mr. Weston, dessen Sohn sich ihm immer wieder entzieht und der trotzdem sich redlich bemüht, sich und andere zu überzeugen, daß sein Sohn das nicht etwa aus Gleichgültigkeit oder gar Lieblosigkeit tue, hat, wenn man seinen biederen Charakter und seine verehrende Liebe zu seinem glänzenden Sohne in Betracht zieht, etwas

Rührendes, das durch seine ängstliche Beredsamkeit komisch umgebogen wird.

Einige drollige Personen begegnen bei F. Burney. So in "Evelina" der junge Tom Branghton, der, als ihn die beiden Frauenzimmer bedeutungsvoll in die Arme kneifen, laut schreit und sich bei seinem Vater beschwert; und in "Cecilia" gehört vielleicht Mr. Morrice hierher, dessen allzeit bereite Dienstfertigkeit man als drollig bezeichnen könnte. In Jane Austens "Emma" läßt sich Harriet Smith von der Heldin des Romans in eine Liebe zu Mr. Elton hineinreden: ihr Bestreben, Emma zu Gefallen zu sein und den geliebten Robert Martin zu vergessen, wird bei jeder zufälligen Begegnung mit diesem drollig durchbrochen. Im Eingang von "Northanger Abbey" haben Catherine Morland und ihre Freundin Isabella Thorpe mit ihrer romantischen Schwärmerei für Romanheldinnen etwas Drolliges.

Reichere Ausbeute bietet die Kategorie der schrullenhaften Personen, die wir in unbewußte und halb oder ganz bewußte scheiden wollen. F. Burney hat einmal in ihrem Tagebuche eine Anspielung auf hobby-horses[1]; sie hat Sterne gekannt und wird sich von ihm den Blick für die Schrullen der Mitmenschen haben schärfen lassen. Eine Reihe ihrer wirksamsten Figuren gehören hierher, mehr freilich noch bewußt schrullenhafte (Poseure) als unbewußte. Von diesen letzten seien Mrs. Beaumont in "Evelina" und Mr. Delville in "Cecilia" angeführt, die beide ein außerordentlich starkes Standesgefühl haben, aber doch deutlich von einander unterschieden sind: Mrs. Beaumont, ein lebendiger Hofkalender, ist im Sinne des "noblesse oblige" von großer Zuvorkommenheit und besitzt einen ausgeprägten Sinn für Verpflichtungen;

[1]) A. Dobson, "Fanny Burney" p. 27.

Mr. Delville ist stolzer, unnahbarer, eingebildeter, bombastischer. Züge von ihnen beiden trägt der auf seinen Stand wie auf seine Person gleich eitle Sir Walter Elliot in "Persuasion". Den Typus des komischen Geizhalses vertritt F. Burneys Mr. Briggs. Eingebildeter Kranker ist Mr. Woodhouse in Austens "Emma"; er ist voll Güte und ängstlich um das leibliche Wohl auch seiner Mitmenschen besorgt. Ein ausgemachter Jäger und Hundeliebhaber ist Sir John Middleton in "Sense and Sensibility". Es gibt keinen Gesprächsstoff, den er nicht irgendwie zur Jagd oder zu Hunden in Beziehung setzte. Als er um eine Beschreibung von Willoughbys Persönlichkeit angegangen wird, erklärt er, daß dieser ein kühner Reiter und recht guter Schütze sei. Als man ihn mehr drängt, sagt er etwas verlegen: "I don't know much about him as to all that. But he is a pleasant, good-humoured fellow, and has got the nicest black bitch of a pointer I ever saw. Was she out with him to-day?" Ähnliche Züge zeigt der junge Sportsman John Thorpe in "Northanger Abbey", der Pferdekenner ist. Gelehrte Schrullen zeigen unter Fieldings Gestalten u. a. die beiden ewigen Disputanten Square, der Philosoph, und Thwackum, der Theologe. Auch die lebendige Begeisterung für hohe Politik, die Mrs. Western, die vornehmere Schwester des Squire Western, an den Tag legt, gehört hierher. Ebenso wirkt Mary Bennet in "Pride and Prejudice", der moralisierende Bücherwurm, schrullenhaft komisch.

Die halb oder ganz bewußten schrullenhaften Poseure finden sich bei Fielding, F. Burney und Marivaux. Dieser macht in der "Vie de Marianne" Ansätze zu einer komischen Auflösung des Heuchlers M. de Climal. Von wirksamster Komik sind die beiden Frömmlerinnen im "Paysan parvenu", die Fräulein Haberd, die die auserlesensten Gerichte mit sauern Mienen essen, weil sie das für Gott wohlgefällig halten.

denen die Scheinheiligkeit zur zweiten Natur geworden ist, was von der älteren freilich noch mehr als der jüngeren gilt. Von Fieldings Poseuren sei der halbbewußte Square genannt. Fanny Burney durchschaute mit scharfem Blick die Poseure der Gesellschaft und gab sie durch Analyse dem Gelächter preis. Mr. Lovel, der Stutzer mit dem affektierten Stottern, der ständig absetzenden, sich selbst unterbrechenden Redeweise; die einfältige Miss Leeson, die, außer im Kreise einiger weniger Auserwählter, absolute Schweigsamkeit posiert; Mr. Aresby, der seine Rede mit — übrigens immer denselben — französischen Worten spickt; Mr. Meadows, der durch eleganteste Kleidung und taktlosestes Benehmen der Gesellschaft zu imponieren weiß, der im Gespräch immer den vornehm Zerstreuten spielt, sie alle sind scharf und treffend gesehen und mit plastischer Komik hingesetzt.

Einer aktiveren Gattung der komischen Personen gehören die humorvollen Charaktere an, Dr. Harrison in "Amelia", der "humorous in well doing" ist, sei aus Fieldings Figuren genannt. In F. Burneys "Cecilia" macht Mr. Gosport manche treffende humoristische Bemerkung. Und bei J. Austen spielen Henry Tilney in "Northanger Abbey" und Henry Crawford in "Mansfield Park" eine ähnliche Rolle. Eine Art Vorläufer dieser Gestalten ist Mr. Greville in Richardsons "Grandison", obschon dieser mehr als Spötter, als hohler Ironiker gedacht ist. Tiefer veranlagt sind zwei sarkastische Figuren: die etwas männliche, verhärtete, sehr gescheite Mrs. Selwyn in "Evelina" und Mr. Bennet in "Pride and Prejudice", der, ein gebildeter Mann und ein scharfer Kopf, als Vater von fünf Töchtern, von denen drei seichte und törichte Geschöpfe sind, und als Gatte einer dummen und vulgären Frau, die er ihres hübschen Gesichtes wegen geheiratet hat, das Leben nur ertragen kann, wenn er

sich jene möglichst fern hält und sie im übrigen gründlich ironisiert.

Damit wären die Typen der komischen Charaktere, die sich bei Jane Austen und ihren unmittelbaren Vorgängern finden, ungefähr erschöpft, ohne daß ich mich bemüht hätte, dabei auch die komischen Individuen in möglichster Vollständigkeit anzuführen. Das Letztere konnte nur für J. Austen zu erstreben sein. Eine Reihe gerade der markantesten komischen Typen sind nicht vertreten: so die grotesken, die närrischen und die zynischen Figuren. Das Groteske bleibt im Schrullenhaften stecken. Reicher ist das Bild der Erscheinungsformen der komischen Charaktere bei Sterne und Smollet. Aber es ist natürlich nicht zufällig, daß jene ausgeprägten komischen Figuren im bürgerlichen Roman nicht zu finden sind: die straffere Konzentration und das ausgeprägte Streben nach Realistik schließen die komischen Sprünge eines Sterne aus. —

Diese selben Tendenzen wirken im Verein mit dem Bestreben, das Rohe und Derbe möglichst zu vermeiden, darauf hin, die komischen Situationen anders zu gestalten. Wirklich derbe komische Szenen haben von den hier behandelten Autoren nur Fielding und F. Burney, die darin ganz offensichtlich von Fielding und wohl nicht minder stark von Smollet beeinflußt ist. Bei Fielding sind es namentlich die burlesk-komischen Szenen, die sich an die Liebesabenteuer der Helden knüpfen und die bisweilen damit verbundenen, oft aber auch selbständigen Prügelszenen, die derbkomisch wirken. Wenn Austin Dobson von F. Burneys "Evelina" sagt[1]: "Leaving Fielding's breezy and bustling highway: . . ., it carries the novel of manners into domestic life," so ist das im allgemeinen gewiß richtig. Aber gerade die derbkomischen Szenen, die

[1]) "Fanny Burney" p. 204.

F. Burney beibehalten hat und die in der Salonluft ihrer Romane störend und soviel derber wirken als bei Fielding, dessen Romane sich zum guten Teil auf freiem Felde und in ländlichen Gasthäusern ereignen, beweisen, daß die Hinüberführung des komischen Romans in den Salon F. Burney nicht restlos geglückt ist. Wenn Captain Mirvan in "Evelina" Monsieur Dubois, den verhaßten Franzosen, in den Straßenkot stößt, wenn er Mme. Duval entführen läßt, sie überfällt und aufs rohste durchprügelt, eine Frau, die ihm nichts zu leide getan hat, als daß sie einen Franzosen geheiratet hat; wenn er einen Esel in den Salon schleppt und die Damen damit erschreckt, so sind das Streiche, die in ihrer Torheit und Kraßheit mit der feinen Kultur, die die Hauptpersonen bezeugen, in allzu schroffer Weise kontrastieren, wenn auch das England jener Zeit die Gegensätze nicht so stark empfunden haben mag. In "Cecilia" finden wir diese derbe Situationskomik nicht. Das kritische Gefühl der Dichterin für die Nuance ist gewachsen. Sie beschränkt sich ausschließlicher auf die Charakterkomik. Vereinzelt nur kommen komische Situationen vor: das Maskenfest bietet u. a. Gelegenheit dazu. So hat F. Burney den Versuch, die Situationskomik Fieldings und Smollets für den Gesellschaftsroman fruchtbar zu machen, wieder aufgegeben.

Situationskomik bieten auch Marivaux und Richardson, freilich nur in geringem Maße. In der "Vie de Marianne" überrascht M. de Climal seinen Neffen Valville auf den Knien vor Marianne und kurz darauf erblickt der Neffe den scheinheiligen Onkel in derselben Stellung. Im "Paysan parvenu" verblüfft Jacob den heuchlerischen Pfarrer, der ihn hat verleumden wollen, dabei aber von Jacob belauscht worden ist, durch ironische Wiederholung der Verleumdungen; er läßt ihn "aufsitzen". Wenn in Richardsons "Grandison" der

Held den Sir Hargrave Pollexfen, der Harriet Byron gewaltsam entführt hat, aus dem Wagen herauswirft, so wirkt die klägliche Figur, die der eingebildete, hochmütige Pollexfen macht, gewiß komisch. Bei Jane Austen ist Situationskomik ganz selten; sie liegt vielleicht vor, wenn in "Mansfield Park" der pathetisch deklamierende Mr. Yates sich plötzlich dem eben zurückgekehrten Hausherrn gegenübersieht, von dem er weiß, daß er gegen jedes Theaterspielen ist; und wenn in "Northanger Abbey" Catherine Morland in ihrer romantischen Manie die Schränke in der "Abtei" nach alten, ungeheuerlichen Manuskripten durchsucht, endlich eins findet, es gierig liest — und sieht, daß es ein Wäscheverzeichnis ist.

Wenn wir uns jetzt der subjektiven Komik zuwenden, so beziehen wir dabei „subjektiv" auf den Autor. Der Dichter kann sein ganzes Werk oder einzelne Gestalten mit launigen, witzigen und humoristischen Fäden durchziehen. Es kann über dem Ganzen ein Hauch feinsten Spieles liegen, und es können auch nur einzelne Personen vom Dichter mit komisch auflösenden Lichtern umspielt werden. Wir sahen schon oben (Seite 57), daß Richardson dies nur sehr wenig hat, daß dagegen Fielding und noch mehr Marivaux über ihre Werke eine ganz feinkomische Gesamtstimmung zu breiten wissen. Marivaux zeigt uns die naive Eitelkeit und manche anderen allzuweiblichen Züge Mariannes und umgibt seine Heldin mit einem ganz leichten feinironischen Schein. Von Fieldings respektablen Personen sind viele mehr oder weniger komisch behandelt: man denke nur an Tom Jones und vor allem an Parson Adams, an Mr. Allworthy etc. Eine äußerst feine subjektiv-komische Auflösung des Helden zeigt Goldsmiths "Vicar of Wakefield". Auch Smollet zeigt viel subjektive Komik, von Sterne ganz zu schweigen.

Bei F. Burney finden wir sie nur in geringem Maße. Evelinas naive Unkenntnis der gesellschaftlichen Sitten macht uns manchmal über sie lächeln. Häufig läßt F. Burney diese komischen Streiflichter von einzelnen Personen der Handlung auf andere werfen: in "Cecilia" besorgt Mr. Gosport dieses Geschäft. Wenn wir Jane Austens Stil nach dieser Seite hin untersuchen wollen, so kann eine Unterscheidung gute Dienste leisten, die Volkelt macht.[1]) Er trennt die Typen, in denen das Komik-erzeugende Subjekt auftritt, in die Launigen, die Witzigen und die Humoristischen. Wichtig für uns ist der Unterschied zwischen Laune und Humor. „Die Laune besteht in der Erzeugung willkürlicher Vorstellungsverbindungen weder zum Zwecke des Aufdeckens, noch auch in betrachtender Bewußtseinshaltung, sondern rein nur zum Zwecke des Spielens mit dem Gegenstande. . . . Das Erzeugnis der Laune ist der Scherz.“[2]) Dagegen ist Humor „die höhere Stufe der subjektiven Komik, die dadurch entsteht, daß die Komik die Haltung des Betrachtens annimmt und betrachtend mit Leben, Menschheit, Welt spielt. . . . Mindestens müßte man die Laune als Humor im weiteren Sinne bezeichnen“.[3]) Fr. Th. Vischer sieht in der Laune oder im „naiven Humor“ die unterste Stufe des Humors. Volkelt charakterisiert den Humor im eigentlichen Sinne folgendermaßen[4]): „Die höchste Leistung der subjektiven Komik würde darin bestehen, die Willkür der komischen Vorstellungsverbindungen mit tiefen Blicken in die Zusammenhänge der Wirklichkeit zu vereinigen, in die spielenden komischen Beleuchtungen zugleich gehaltvolle Weltbetrachtung einfließen zu lassen. Der Humor ist es nun eben, der diese Leistung ins Werk setzt. So bringt

---

[1]) „System der Aesthetik“ II. p. 449. [2]) ebenda II. 523.
[3]) ebenda II. 524. [4]) ebenda II. 530.

der Hnmor in seiner Natur die härtesten Gegensätze zur Einheit: er bewegt sich in den wunderlichsten Sprüngen, in zickzackartigen Bahnen, er rückt das Entlegenste zusammen, er überrascht durch befremdliche Einfälle, er faßt die Dinge von hinten oder bei einem Zipfel an, und dennoch dringt er mit scharfem Blicke in die Dinge und Verhältnisse der Wirklichkeit ein, enthüllt uns tiefe und verborgene Zusammenhänge des Lebens, macht uns hellsehend für die Geheimnisse und Abgründe der Welt, . . . dringt philosophisch bis zu den letzten Fragen und Rätseln vor." „Der Humor setzt reiche und auch schwere Lebenserfahrung, tiefes und beunruhigendes Sinnen über menschliche Dinge voraus" (II. 549). Ich habe so ausführlich zitiert, weil dadurch aufs deutlichste klar wird, welche Form der subjektiven Komik Jane Austen nicht zeigt. Weltanschauungskomik liegt ihr völlig fern. Nur einen Charakter hat sie geschaffen, der in tieferem Sinne humoristisch ist: Mr. Bennet in "Pride and Prejudice", der das Leben an der Seite einer törichten Frau nur in Resignation und mit Hilfe befreienden sarkastischen Humors erträgt. Aber wenn wir von dieser Figur absehen, finden wir bei J. Austen nur den Witz und die Laune, den naiven Humor. Witzige Bemerkungen sind nicht allzu selten; um nur eine anzuführen: In den einleitenden Sätzen von "Mansfield Park" heißt es: . . . "there certainly are not so many men of large fortune in the world as there are pretty women to deserve them." Doch sind es meist keine eigentlichen Witze, sondern mehr launige Bemerkungen; die Kunst der Pointe, die F. Burney des öfteren, wenn auch nicht immer glücklich, zu üben sucht[1]), verschmäht Jane

[1]) Bisweilen geht F. Burney in der Jagd nach komischen Effekten sogar so weit, daß sie den Charakter ihrer Personen zerstört. So in "Cecilia" Book I, Ch. 3., wo Mr. Arnott, der Cecilia seit ihrer frühesten Jugend nicht wieder gesehen hat, in ihrer Gegenwart sagt: "I am yet sure

Austen. Was ihren Romanen ihren besonderen Reiz verleiht und was sie geradewegs neben die Marivaux' stellt, ist das tändelnde, spielende, freundlich scherzende und heitere, kurz das launige Wesen ihres Stiles. Zumal im Eingang ihrer Romane, wenn die Herzensgeschichte der Heldin unser Interesse noch nicht so stark in Anspruch nimmt wie später, erfreut sie durch ihre intimen, oft feinironischen, launigen Auslassungen. Welcher köstliche, hin- und herspielende Humor liegt über der Szene in "Sense and Sensibility", wo Mr. und Mrs. John Dashwood gemeinsam darüber beraten, was sie für ihre verwaisten Verwandten tun wollen. Es handelt sich um die zweite Frau und die Töchter des Vaters von Mr. John Dashwood, der als Sohn aus erster Ehe das Gut erbt. Der sterbende Vater trägt ihm auf, für die Frau und die Töchter zu sorgen. Wie nun die beiden Gatten die Angelegenheit beraten, wie sie von 3000 Pfund jährlich unter Hinweis auf ihren kleinen Sohn, den man nicht ruinieren dürfe, auf 1500 Pfund, dann immer weiter mit den drolligsten Gründen auf ein gelegentliches Geldgeschenk heruntergehen und schließlich sich, indem eins dem andern hilft, zu der Überzeugung durchringen, daß der Vater überhaupt nicht materielle Unterstützung gemeint habe, sondern bloß an gütig ratenden Beistand gedacht habe, das ist von einer psychologischen Komik feinster Art. In "Emma" ist Mr. Woodhouse für das Wohl seiner Gäste so ängstlich besorgt, daß er alle die erlesenen Gerichte, die hereingetragen werden, als nicht ganz

---

even at this distance of time, grown and formed as she is, I should instantly have known her." — "Amazing! cried an elderly gentleman, in a tone of irony, who was standing near them, for the face is a very common one!" Mr. Gosport, der diese Äußerung tut, wird sonst als sympathischer humorvoller, wenn auch etwas sarkastischer Gentleman geschildert. Es ist an sich ganz ausgeschlossen, daß er eine solche grobe und dabei wenig passende Bemerkung macht.

einwandfrei zubereitet wieder hinausschaffen läßt und seine Gäste mit Biskuits sättigt. Wie weit J. Austen in der komischen Beleuchtung ihrer Helden geht, zeigt das vierte Kapitel von "Persuasion", wo sie die Entstehungsgeschichte der Liebe zwischen Anne Elliot und Captain Wentworth schildert und dabei sagt: "Half the sum of attraction, on either side, might have been enough, for he had nothing to do, and she had hardly anybody to love . . ." Es handelt sich hier um das Thema des Romans!

Es ist zwecklos, einzelne Szenen anzuführen, jede Seite beinahe von Jane Austens Romanen zeigt ihren "delicate humour", den ja auch alle Kritiker rühmen. Auch sie hat "cette ironie que la bonté tempère", die Larroumet an Marivaux als diesem eigentümlich rühmt.[1]) Bezeichnend für sie ist die bescheidene Haltung, mit der sie ihre oft sehr feinen Bemerkungen macht. Sie hat nichts vom nagenden Spöttler, nichts vom auftrumpfenden Witzereißer. Der Vortrag fließt ohne Effekthascherei in einem ruhigen, gleichmäßig heiter belebten Strome dahin. Selbst die ernsten Szenen drohen nie, uns völlig einzunehmen; ein kleines Scherzwort löst die Spannung oder lockert sie.

Es ist klar, daß diese Art der Komik nur in ganz geringem Grade literarisch erlernt werden kann, daß sie ihre tiefen Wurzeln im persönlichsten Leben des Dichters hat. Ähnlich verhält es sich mit der Satire, jener Form der unreinen (ethisch gefärbten) Komik, die wir in unserem Literaturkomplex noch am häufigsten treffen. Die beiden andern Gattungen, das Moralisierend-Komische (wie es namentlich die Fabel zeigt) und das Zynisch-Komische, finden sich nicht vor. Fielding hat wohl die dem Zynischen im Gegenständ-

---

[1]) Gustave Larroumet, "Marivaux. Sa vie et ses œuvres" p. 551.

lichen oft nahestehende burleske Komik, aber eigentlich zynisches Ethos zeigt sich nicht bei ihm. Satire findet sich bei Richardson nur in geringem Maße: sein Elias Brand[1]) ist satirisch auf einen bestimmten Typus Geistliche gemünzt. Fielding zeigt viel Satirisches, desgleichen Marivaux, dem es namentlich die falschen Frommen angetan haben, und Fanny Burney, die gesellschaftliche Unsitten, wie das Sprechen während des Konzertes und im Schauspiel, das Spielen u. dgl. abgestellt wissen möchte. Bei ihnen allen war die Absicht, zu geißeln und zu bessern, vorhanden, die notwendig zum Wesen des Satirischen gehört. Denn: „In der Verknüpfung negativer sittlicher Affekte mit der komischen Behandlung falscher und gefährlicher Wertansprüche liegt der Ursprung des Satirischen“[2]); und: „Für die Satire ist die sittliche Erregung ohne Abschwächung zur Willenlosigkeit charakteristisch“. „Die Satire . . . will auf das wirkliche Wollen und Handeln unmittelbar wirken.[3]) In diesem Sinne ist bei Jane Austen Satire kaum zu finden. Die Absicht, unmittelbar auf den Willen des Lesers zu wirken, und die sittliche Erregung fehlen bei ihr. Die Torheiten der Welt geben ihr Stoff zur Belustigung. Es ist sehr fraglich, ob sie es gerne sähe, wenn die unterhaltenden Narrheiten ihrer Nebenmenschen verschwänden. Auch im Leben nahm sie diese Haltung ein. Harmloser Scherz und selten — und dann nie verletzend — ausgesprochener Spott waren die Äußerungen ihres Scharfblickes für die Schwächen der Menschen, unter denen sie lebte. Selten nur sind in ihren Briefen an die vertraute Schwester schärfere Bemerkungen wie diese: “Mrs. Powlett was at once expensively and nakedly dressed; we have had the satisfaction of estimating

---

[1]) s. o. p. 73.

[2]) J. Volkelt, „System der Ästhetik“ II. p. 455.

[3]) Ebenda II. p. 462.

her lace and her muslins; and she said too little to afford us much other amusement." In "Pride and Prejudice" sagt Elizabeth Bennet einmal zu Darcy: "I hope I never ridicule what is wise or good. Follies and inconsistencies do divert me, I own, and I laugh at them whenever I can." Der Nachdruck liegt auch hier auf dem "divert" wie oben auf "amusement". Ganz klar aber ist ihre Stellung zur satirischen Dichtung ausgesprochen in der kurzen Biographie, die ihr Bruder Henry Austen 1818 der Ausgabe von "Northanger Abbey" und "Persuasion" beigab: "Though the frailties, foibles, and follies of others could not escape her immediate detection, yet even on their vices did she never trust herself to comment with unkindness . . . She always sought in the faults of others something to excuse, to forgive or forget." Wenn man also von Jane Austens "gentle satire" spricht, so ist dabei das Wort in einem andern Sinne gebraucht, in dem es sich mit Ironie und Laune ungefähr deckt. Höchstens könnte man in der Verspottung der Gothic Romance in "Northanger Abbey" eine Art literarische Satire sehen, wenn schon es auch hier zweifelhaft bleiben muß, ob J. Austen wirklich jene Schauerromane gänzlich beseitigt haben möchte, ob sie nicht ganz froh ist, darüber lachen zu können. Daß ihre Romane in der Tat auf die Besserung der Zustände wirken, daß ihre feine Kultur, ihr lächelndes Verständnis für die Schwächen der Mitmenschen auf die Leser nicht ohne Einfluß bleiben würden, das war ihr — so dürfen wir annehmen — eine liebe Überzeugung, und galt ihr als mittelbarer Erfolg. Aber sie verschmähte es — mit einer Ausnahme[1]) —, außerästhetische Tendenzen in

[1]) Im fünften Kapitel von "Northanger Abbey" kämpft sie für die Gleichberechtigung der Romane neben den anderen Dichtungsarten und den moralischen Wochenschriften. — Doch man vergleiche auch das p. 96 über "Sense and Sensibility" Gesagte.

ihren Romanen zu vertreten. Sie hat auch hierin die moderne Form des Romans als reines Dichtwerk erreicht.

VIII. Die moralische Haltung.

Die verschiedene Stellung der einzelnen Dichter zur Satire hat ihren letzten Grund in ihrer moralischen Haltung. Wennschon hierin von literarischer Beeinflussung nur wenig die Rede sein kann, so ist die Betrachtung der verschiedenen moralischen Standpunkte doch gerade für die literarischen Zusammenhänge von Wert. Sie macht Verschiedenheiten und Übereinstimmungen verständlich, die sich anders nicht erklären lassen.

Eine der Hauptquellen des modernen Romans waren die moralischen Wochenschriften. Sie wurden das besonders auch dadurch, daß der Mann, der sich in seinen Romanen als erster auf sie stützte, dies gerade auch deshalb tat, weil er ein starkes Ethos besaß. Erfüllt von religiös verklärter und befestigter moralischer Begeisterung, erklärt es Richardson im Vorwort seines ersten Romans für sein Streben: . . . "to instruct and improve the minds of the youth of both sexes; . . to inculcate religion and morality in so easy and agreeable a manner, as shall render them equally delightful and profitable; . . to set forth, in the most exemplary lights, the parental, the filial, and the social duties; . . to paint vice in its proper colours, to make it deservedly odious, and to set virtue in its own amiable light, to make it lovely; . . . to give practical examples, worthy to be followed in the most critical and affecting cases, by the virgin, the bride, and the wife; . . . to effect all these good ends, without raising a single idea throughout the whole, that shall shock the exactest purity . . ."

So stellt Richardson seine Kunst in den Dienst der Moral und der Religion. Es gelingen ihm dabei tiefe und erhabene Wirkungen; Clarissas rührender und erhebender christlicher Märtyrertod ist wohl das beste Beispiel. Doch so sehr der in Predigten und Erbauungsbüchern niedergelegte Bestand der christlichen Herzenskunde der Entwicklung des analysierenden Romans in seinen Anfängen zu gute kommen mußte, so ist es doch klar, daß diese enge dogmatische Bindung auf die Dauer für den Roman zu einer Gefahr wurde. Der bürgerliche Roman mußte in der Folge von jeder moralisierenden Tendenz sich frei machen, wenn er nicht, wie Lichtenberg einmal der Physiognomik prophezeite, in seinem eigenen Fette ersticken wollte. Diese Aufgabe wird gefördert durch Marivaux, Fielding und Fanny Burney, und sie wird endgültig durchgeführt von Jane Austen.

Wenn Marivaux auch nicht frei ist von der Absicht, Sitten zu bessern, so geht das bei ihm doch nicht so tief wie bei Richardson. Sein moralischer Standpunkt ist viel relativistischer. Er kennt eigentlich nur Sitten, die großenteils reformbedürftig sind, keine Moral, die auf rücksichtslose Erfüllung ihrer Normen drängte. Von einer religiösen Verankerung der Moral, wie bei Richardson, findet sich nichts bei ihm. Infolgedessen hat er auch nicht den Bekehrungseifer Richardsons; er predigt nicht, nie zeigt sich bei ihm eine aufdringliche moralisierende Tendenz. Er ist "d'un goût trop fin pour tomber jamais dans la déclamation ou le prêche."[1])

Fielding ist ernster als Marivaux; er ist im Grunde moralisch, während Marivaux ästhetisch gestimmt ist. Fielding geht zwar der heilige Eifer Richardsons ab, er äußert sich in starken Worten gegen dessen aufdringlich moralisierende Belehrung; aber es ist doch

---

[1]) G. Larroumet, "Marivaux" p. 348.

bei ihm, mehr als bei Marivaux, ernste Absicht, daß seine Romane eine gute moralische Wirkung haben sollen. Auch er redet von dem "pleasure and profit", das die Leser aus seinen Romanen ziehen könnten.

Für F. Burney und J. Austen, die jungen Mädchen ihrer Zeit, ist Sitte und Moral eine selbstverständliche Macht, die nach Billigung oder Mißbilligung, zumal durch das weibliche Individuum, gar nicht fragt, die einfach da ist und befolgt werden muß. Von Jane Austen gilt das noch mehr als von Fanny Burney, die durch Rousseau immerhin zum Nachdenken gebracht ist. Jane Austen denkt infolgedessen gar nicht daran, die Sitte zu bekämpfen oder ausdrücklich zu vertreten. Auch religiös-moralische Zwecke liegen ihr fern, wenn wir ihr auch etwas mehr als die damals übliche konventionelle Religiosität zusprechen dürfen.[1]) Rein ästhetisch mag sie das moralistische Element als einen Fremdkörper im Roman angesehen haben, der auszuscheiden sei, wenn sie auch dieses künstlerische Prinzip wohl mehr unbewußt zur Geltung gebracht hat. Darüber ausgesprochen hat sie sich nirgends. Doch geht ihre Stellung aus dem fünften Kapitel von "Northanger Abbey" hervor, wo sie folgende umschreibende Definition des Romans gibt: . . . "some work in which the greatest powers of the mind are displayed, in which the most thourough knowledge of human nature, the happiest delineation of its varieties, the liveliest effusions of wit and humour, are conveyed to the world in the best chosen language." Darin fehlt jede Beziehung auf die mittel- oder unmittelbare Erfüllung moralischer Aufgaben, die die Früheren an einer solchen Stelle anzuführen nicht unterlassen haben würden. Ausdrück-

[1]) Briefe aus dem Jahre 1814 (so der vom 18. November) bestätigen dies wirksamer als die ausdrücklichen Versicherungen ihrer Verwandten. Ihre Haltung zur Methodistenbewegung verrät ernsteres Nachdenken über religiöse Fragen.

lich und scharf wendet sich hier Jane Austen gegen den "Spectator", den man so sehr rühme. Zweifellos beruhte dieses Rühmen letzten Grundes auf einem moralischen Standpunkte, und Jane Austen bekämpft so. wenn auch nicht ausdrücklich, den moralischen Gesichtspunkt bei der Beurteilung von Kunstwerken. Die Verteidigung des Romans in jenem Kapitel ist rein von ästhetischem Standpunkte aus geschrieben; der gute Geschmack ist der zuständige Richter. Sie wirft den moralischen Wochenschriften "improbable circumstances, unnatural characters" vor, "and their language, too, frequently so coarse as to give no very favourable idea of the age that could endure it."

Doch ist nicht zu übersehen, daß Jane Austen ein paar Mal diese Haltung ein wenig verläßt und ändernd wirken will; so an der eben besprochenen Stelle, so in "Sense and Sensibility", wo die schwärmerische Marianne Dashwood bekehrt wird zu ruhiger Verständigkeit. Der didaktische Zweck blickt bisweilen durch, nicht zum Vorteil des ästhetischen Eindrucks. In "Northanger Abbey", wo die Heldin von ihren romantischen Neigungen für das Schauerliche geheilt wird, geschieht dies, ohne daß man eine lehrhafte Absicht merkte.

Bei alledem wird man die objektive Bedeutung, die F. Burney und Jane Austen für die Moralität durch die Reinigung des englischen Romans von anstößigen Bestandteilen, von denen er selbst bei Richardson nicht frei war, gehabt haben, nicht leicht zu hoch einschätzen können. Macaulay sagt[1]: "Miss Burney did for the English novel, what Jeremy Collier did for the English drama; and she did it in a better way." Und Jane Austen vollendete auch hierin das Werk ihrer dichterisch so viel schwächeren, aber durch ihre Initiative bedeutenden Vorgängerin.

---

[1]) "Essays" vol. V. p. 67.

IX. Beziehungen zur Wirklichkeit.

Immer wieder zeigten sich im Laufe der Untersuchung die Resultate des Strebens nach rationalem Realismus, das wir als eigentümlichstes Prinzip des bürgerlichen Romans erkannt hatten. Dies mußte sich vornehmlich auch in dem Verhalten zur Wirklichkeit der Epoche zeigen, in dem Verhältnis der Personen und der Örtlichkeiten des Romans zu denen der Wirklichkeit und in der Berücksichtigung der Sitten und der Zeitströmungen.

Der Abenteurer und die Schäfer und Prinzen der idealistischen Romane waren weniger oder mehr konstruierte Helden, wenn schon auch in diesen Romanen sich Abbilder lebender Personen fanden. Die Personen des bürgerlichen Romans dagegen hatten ihre Vorbilder ausschließlich in der den Dichter umgebenden Wirklichkeit. Doch ist der Grad der Nachahmung der Wirklichkeit in Bezug auf die Gestalten immerhin verschieden. Während die einen sich nicht scheuen, Personen aus der Wirklichkeit in ihre Romane zu übertragen, ohne sie wesentlich zu verändern, verfahren die andern synthetischer. Anfangs wirkt wohl auch das Bestreben, exemplarische und exaltierte Helden zu liefern, störend auf die reine Nachahmung der Wirklichkeit, die aber doch in jedem Falle die Grundlage bietet.

Von Marivaux, Richardson und Fielding wird uns ausdrücklich bezeugt, daß sie Gestalten aus der Wirklichkeit mit erkennbaren individuellen Zügen in ihre Romane übertragen haben. In Marivaux' Mme. de Miran und Mme. Dorsin, in der "Vie de Marianne", hat man seine beiden Freundinnen Mme. de Lambert und Mme. de Tencin erkannt.[1]) Von Richardsons "Pamela" ist nachgewiesen, daß die Idee und der Hauptcharakter

[1]) Larroumet, "Marivaux" p. 386, vgl. auch p. 439 und 352.

der Wirklichkeit entnommen sind.[1]) Fielding hat es selbst ausgesprochen, daß er seiner verstorbenen Frau in Sophia Western und in Amelia ein Denkmal gesetzt hat; für den Pfarrer Adams hat man den Rev. William Young als Vorbild herausgefunden[2]), trotz der Erklärung Fieldings: "once for all: that he describes not men, but manners; not an individual, but a species", wobei er freilich zugibt, daß seine Charaktere "taken from life" wären. Daß Fanny Burney lebende Figuren abzeichnete, ist ohne Frage; einen Mr. Meadows, eine Miss Leeson schaut man nicht intuitiv. Auch von Jane Austen besitzen wir eine ähnliche Erklärung wie von Fielding. Man hat auch bei ihr trotzdem Übereinstimmungen ihrer Figuren mit Personen der Wirklichkeit nachgewiesen. Constance Hill hat Tom Musgrave aus den "Watsons" in dem Mr. Calland aus dem Briefe vom 24. Dezember 1798 wiedererkennen wollen[3]), die Mrs. Allen aus "Northanger Abbey" in Mrs. Stent[4]), den bombastischen Mr. Collins in dem Bishop Porteus, der zu J. Austens Zeit in Huston (Kent) lebte[5]), usw. Es ließen sich dem noch einige Personen hinzufügen; so Mr. Evelyn, den J. Austen in einem Briefe vom 19. Juni 1799 aus Bath schildert und von dem sie sagt: . . . "I believe Mr. Evelyn has all his life thought more of horse than of anything else." Sollte in dieser Erkenntnis nicht John Thorpe, in "Northanger Abbey", im Keime stecken?[6]) Auch ihre nächsten Verwandten

---

[1]) Gassmeyer, "S. Richardsons 'Pamela'", p. 27 ff.

[2]) A. Dobson, "Fielding" p. 82.

[3]) C. Hill, "J. Austen . . .", p. 56.

[4]) Ebenda p. 90.

[5]) Ebenda p. 192.

[6]) Auch dieser Umstand würde für eine Verlegung der Abfassungszeit von "Northanger Abbey" aus dem Jahre 1798 auf 1799 sprechen und die auf Seite 1 f. angeführten Gründe verstärken, wenn schon J. Austen den Mr. Evelyn natürlich auch schon früher gekannt haben kann. Aber immerhin scheint ihr sein Wesen doch gerade zu jener Zeit klar geworden zu sein.

scheinen Züge zu ihren Romanpersonen geliefert zu haben. Von ihrem Bruder Henry, der glänzend begabt und witzig und geistreich, dabei nicht sehr tief und etwas unstät war, mag manches in Henry Crawford und Henry Tilney stecken.[1]) Lady Bertrams Indolenz und die Ängstlichkeit des Mr. Woodhouse in Sachen der Gesundheit scheinen von J. Austens Mutter entnommen zu sein. Man muß dazu diese freilich etwas anders auffassen, als dies bisher geschehen ist. Gewiß war sie eine gescheite, geistig regsame Frau; das scheidet sie von jenen beiden Romanfiguren. Aber wir wissen, daß sie sich um das Hauswesen garnicht kümmerte und ihre Tage auf dem Sofa zubrachte. Als Jane 1816 dahinsiechte, mußte sie sich auf zwei Stühlen einrichten, da die Mutter, die die Tochter um 10 Jahre überlebte, das einzige Sofa fast immer in Besitz hielt. Jane wäre nie zu bewegen gewesen, die Mutter von diesem Platz zu verdrängen, obwohl sie erkannt hatte, daß deren Krankheit zum großen Teil auf Einbildung beruhte. Sie schreibt am 18. Dezember 1798 an ihre Schwester Cassandra: "My mother continues hearty; her appetite and nights are very good, but she sometimes complains of an asthma, a dropsy, water in her chest, and a liver disorder;" und am 21. Januar 1799: "She would tell you herself that she has a very dreadful cold in her head at present; but I have not much compassion for colds in the head without fever or sore throat." Mrs. Austens Indolenz geht auch aus folgender Briefstelle hervor (3. Januar 1801, als die Familie in Begriff stand, nach Bath über-

[1]) Die Übereinstimmung der Vornamen mag dabei nicht so ganz zufällig sein. Es ist ganz gewöhnlich, daß Sympathien und Antipathien für Namen empfunden werden, die durch assoziatives Hineinspielen der Gefühle, die man für Träger dieser Namen hat, hervorgerufen werden. So kann für J. Austen der Name Henry einen Beigeschmack des Glänzenden, Gewandten gehabt haben. Der Name begegnet sonst in ihren Romanen nicht.

zusiedeln): "My mother bargains for having no trouble at all in furnishing our house in Bath, and I have engaged for your willingly undertaking to do it all." Ihre Kinder gab Mrs. Austen zu irgend einer Frau im Dorfe, die sie säugte und groß zog. Sie blieben solange dort, bis sie gehen und sprechen konnten. Gewiß wurden sie häufig besucht und auch ins Pfarrhaus gebracht; aber wenn auch jener Gebrauch damals nicht ganz ungewöhnlich gewesen sein mag, so war er doch wohl nicht die Regel, und den Hauptgrund für seine Einführung in Steventon wird wohl die Trägheit der Mrs. Austen abgegeben haben.[1])

Doch immer war J. Austen, wenn sie so Stücke der Wirklichkeit übernahm, ängstlich bemüht, die Spuren ihrer analysierenden Forschung hinter sich zu verwischen, und ihre Verwandten haben immer bestritten, daß sich Personen der Wirklichkeit in ihren Romanfiguren wiederfänden. Jane Austen hat die durch Analyse gefundenen Elemente der Wirklichkeit synthetisch gemischt und nicht totale Individuen restlos zu kopieren versucht.

Was die Verwendung der realen Örtlichkeiten angeht, so ist davon in dieser Zeit nirgends ein charakteristischer Gebrauch gemacht. Eine „Lokalkunst", wie sie in Deutschland Herder in den „Fragmenten" (1767), eine Dichtung mit „Erdgeschmack", wie sie Justus Möser forderte, finden wir nirgends. Marivaux und die englischen Autoren wählen bisweilen Paris bezw. London zum Schauplatz; doch arbeiten sie kein spezifisches Lokalkolorit heraus. Paris und London sind lediglich die großen Städte, ja bisweilen (so in "Clarissa") nicht einmal das. Fielding zeigt die getreue Angabe auch kleinerer Orte, Fanny Burney und Jane Austen vermeiden das. Dagegen existierte der

[1]) s. Austen-Leigh, "Memoir of Jane Austen" p. 41.

Schmuckhändler Mr. Gray, dessen Laden in "Sense and Sensibility" erwähnt wird, in der Tat und wohnte auch wirklich in Sackville Street. Sein Laden gilt eben als öffentlicher Ort wie Vauxhall und Ranelagh in den Romanen Fanny Burneys.

Obschon sich also im bürgerlichen Roman kein bewußtes Schaffen im Sinne einer Heimatkunst zeigte[1]), so führte das Streben nach realistischer Wiedergabe des Geschauten doch unwillkürlich zur Schilderung von charakteristischen nationalen Zuständen. Die Sittenschilderung, die sich so ergibt, wird aber auch von der moralischen Haltung des Dichters beeinflußt. So gaben Marivaux und Fielding, denen direkt moralisierende Tendenz fernliegt, getreue Sittenbilder; wenn Richardson schlechte Sitten schildert, so kann er das Predigen nicht unterlassen. Darstellung der Sitten bestimmter Gesellschaftskreise bietet Fanny Burney. Daß keine moralisierende Tendenz sie zu Ubertreibungen verleitet, macht das Bild, das sie vom Leben der geschilderten Kreise entwirft, umso wahrhafter. Das Gleiche gilt von Jane Austen. Der Leser ihrer Romane hat ein klares Bild von der Gesellschaft, in der sich J. Austen bewegte, gewiß freilich gebunden an ihre Art, diese Gesellschaft zu sehen. Aber was das Wichtige dabei ist: dieses Bild wird durch das Studium von J. Austens Briefen wohl bereichert, aber nicht verändert. Es ist nicht so, als ob sie in der Wiedergabe der Menschen und Sitten ihrer Zeit nach Totalität gestrebt hätte; jenes encyclopädische Ideal, „den Menschen immer im Zusammenhange mit — in Abhängigkeit von der Kultur zu sehen", wie es Spielhagen formuliert, besteht für J. Austen nicht. Ihre Figuren arbeiten nicht, wir sehen sie immer nur in Muße.

---

[1]) Mary Edgeworth tat in "Castle Rackrent" mit der Schilderung irischer Zustände den ersten folgenreichen Schritt.

Wenn wir Mr. Bennet nicht auf der Szene sehen, so wissen wir, daß er in seinem Studierzimmer ist und liest. Daß er sich um die Verwaltung seines Gutes auch im kleineren zu kümmern habe, kommt uns gar nicht in den Sinn. Und noch etwas, was dazu beiträgt, J. Austens Romanen in den Augen des heutigen Lesers etwas Idyllenhaftes zu geben: es gibt für die Menschen ihrer Romane keine großen Probleme, weder religiöse noch literarische noch soziale, politische. Fragen nach den Grundlagen des Lebens werden nie gestellt. Natürlich entspricht das nicht der Wirklichkeit der Epoche. In jenen Zeiten der französischen Revolution, wo Godwins "Political Justice" anarchistische Sätze predigte, in jenen Zeiten der Kriege mit Frankreich, der napoleonischen Gefahr, in jenen Tagen des verfallenden Rationalismus und der aufsteigenden Romantik, die ein anderes Lebensgefühl mit sich brachte, hat man in englischen Guts- und Pfarrhäusern dies alles nicht unbesprochen vorübergehen lassen, zumal wenn man, wie die Austens, Byron und Scott las, wenn man Söhne und Brüder in der Flotte hatte, die häufige Briefe heimsandten, und wenn eine Verwandte, die die Witwe eines guillotinierten französischen Adligen war, im Hause lebte. Bleibt die Möglichkeit, daß Jane Austen über diese Fragen nicht im Ernste nachgedacht habe, daß sie sich unfähig gefühlt habe, in ihren Romanen dergleichen darzustellen. Wir wissen, daß J. Austen eine gute Bildung hatte; sie las viel, nicht nur Romane. In einem Briefe aus dem Februar 1813 erwähnt sie Sir John Carrs "Travels in Spain" und gleich darauf einen "Essay on the Military Institutions of the British Empire by Captain Pasley". Der Brief schließt mit folgenden Sätzen, aus denen man immerhin folgern könnte, daß sie bei ihren Bekannten selbst in historischem Detail als bewandert galt: "I have been applied to for information as to the

oath taken in former times of Bell, Book, and Candle, but have none to give. Perhaps you may be able to learn something of its origin where you now are. Ladies who read those enormous great stupid thick quarto volumes which one always sees in the breakfast-parlour there must be acquainted with everything in the world. I detest a quarto. Captain Pasley's book is too good for their society. They will not understand a man who condenses his thoughts into an octavo." Auch in Austen-Leighs "Memoir of Jane Austen" (p. 83 f.) finden sich Zeugnisse für Jane Austens Bildung. In Briefen aus ihren späteren Jahren beschäftigt sie sich, wie wir schon sahen, ernstlich mit den Methodisten. Im allgemeinen freilich wird es doch richtig sein, daß sie sich mit Problemen, wie sie in der Zeit lagen, nicht gequält hat, wenn sie auch von ihrer Existenz wußte. Es kann kein Zweifel sein, daß sie in erster Linie aus einem künstlerischen Prinzip heraus die Behandlung solcher Zeitfragen vermieden hat, an zweiter Stelle wohl freilich auch, weil sie nur das bearbeiten wollte, worin sie sich durchaus sicher fühlte. Das letztere wird klar beleuchtet durch eine Episode, die im "Memoir of Jane Austen" (p. 111 ff.) mitgeteilt wird. Als Jane Austen im J. 1815 von einer dem Prinzregenten nahestehenden Seite aufgefordert wurde, "an historical romance illustrative of the august House of Cobourg" zu schreiben, die gerade in diesem Zeitpunkt sehr interessant wäre, erwiderte sie: "You are very kind in your hints as to the sort of composition which might recommend me at present, and I am fully sensible that an historical romance, founded on the House of Saxe Cobourg, might be much more to the purpose of profit or popularity than such pictures of domestic life in country villages as I deal in. But I could no more write a romance than an epic poem. I could not sit seriously down to write a serious romance under any

other motive than to save my life; and if it were indispensable for me to keep it up and never relax into laughing at myself or at other people, I am sure I should be hung before I had finished the first chapter. No, I must keep to my own style and go on in my own way; and though I may never succeed again in that, I am convinced that I should totally fail in any other." Es geht aus dieser Stelle auch deutlich hervor, welches das künstlerische Prinzip[1]) ist, von dem wir oben sprachen: es ist nicht die Absicht, ein Epos mit einem bestimmten großen Zeithintergrund zu schreiben, was sie zur Dichterin werden läßt, sondern sie will lediglich in einem bestimmt umgrenzten Rahmen Menschen wiedergeben, wie sie ihr erscheinen, will vor allem auch bei ihrer Arbeit lächeln können; jedes Streben nach quantitativer Totalität liegt ihr fern. Innerhalb dieses Rahmens freilich gibt sie ganze Menschen, deren Sitten, soweit sie dargestellt werden, getreu das Bild jener Gesellschaft wiedergeben, in der J. Austen wandelte.

Wir haben eben schon die verschiedenen Zeitströmungen gestreift, die in J. Austens Romane hätten eingehen können, und haben J. Austens Verhalten in dieser Frage auseinandergelegt. Über ihrer Vorgänger Stellung hierzu ist bei Behandlung der Frage der Exkurse das Nötigste gesagt worden. Nur auf eine Zeitströmung, die einzige, die in J. Austens Romanen Berücksichtigung gefunden hat, sei jetzt noch eingegangen: auf die sentimentale und romantische. In unserm Literaturkomplex begegnen zwei Hauptformen der neuen Empfindsamkeit: die eine geht u. a. von Marivaux aus und findet ihre ausgeprägteste englische Entsprechung in Sterne, die andere ist religiös und mo-

---

[1]) Siehe auch p. 22 die aus dem Brief vom 4. Febr. 1813 zitierte Auslassung.

ralisch fundiert und geht von Richardson aus. Die grundlegende Bedeutung, die Marivaux dem Gefühl gegenüber dem Verstand gab, bleibt dem Roman bis zu Jane Austen durchaus. Es war einer der glücklichsten Umstände, daß die neue, doch wesentlich auf Analyse gestellte Romangattung infolge dieser Entdeckung des Gefühls nicht in flachem Rationalismus veröden konnte. Andererseits ist dieses Gefühl nicht „ein Leeres, Nebelhaftes, Gehaltloses, sondern es ist ein Gestaltetes, in sich Vernünftiges“.[1]) Durch die Form des Memoirenromans gewinnen Marivaux' Helden zudem eine Distanz zu den dargestellten (früher erlebten) Gefühlen, die verhindert, daß die eingehende Herzensanalyse ins Sentimentale hinübergleitet. Die von Richardson ausgehende Form der Empfindsamkeit bezeichnet Leslie Stephen als "the effeminate element of Christianity".[2]) Wir haben uns über diese Empfindsamkeit im Laufe der Abhandlung schon des öfteren ausgelassen und wollen hier nur einen Zug besonders hervorheben. Diese Sentimentalität behält trotz allem immer einen realistischen Zug. Zarte, weiche, mitleidige Gefühle werden geschildert, aber man bleibt dabei in der Gegenwart, benutzt nicht Symbole einer fernen Vergangenheit, wie das die Gothic Romance tat.

Bei Fanny Burney ist, sicherlich auch unter Fieldings und Smollets Einfluß, das sentimentale Element zurückgetreten. Doch ist deutlich zu sehen, wie eine neue Art der Empfindsamkeit, die von Rousseau ausgeht und nicht christlich gebunden ist, bei F. Burney sich zeigt. Es kommt damit ein fremdes Element in die lebendige, frische Atmosphäre ihrer Romane. In "Evelina" sowohl wie in "Cecilia" begegnet je eine Person, die aus dem Rahmen des Ganzen, aus der

---

[1]) Wicklein, „Das ‚Ernsthafte‘ usw.“ p. 48.

[2]) L. Stephen, "English thought in the Eighteenth Century" II. p. 442.

Durchschnittlichkeit und Lebenswirklichkeit der dargestellten Verhältnisse etwas herausfällt, romantische Charaktere, die außergewöhnliche Züge und Schicksale tragen. Die Parallelität der beiden Romane in diesem Punkte ist auffallend. Macartney, der junge Schotte, der in der Verzweiflung Straßenräuber werden will[1]), woran ihn Evelina hindert, der phantastische, tief melancholische Gedichte macht und der an einem außergewöhnlichen, harten Schicksal trägt (wenigstens zu tragen glaubt — diese Umbiegung ist bezeichnend!), findet sein Gegenstück in Mr. Albany, dem pathetischen, geistig nicht ganz normalen, für das Wohl der leidenden Menschheit unerschrocken besorgten Mahner Cecilias, der eine bewegte und höchst unglückliche Vergangenheit hat. Bei beiden sind infolge ihrer Schicksale gewisse Hemmungen ausgeschaltet: Macartney will Straßenräuber werden, Albany scheut sich nicht, die fröhlichste und harmloseste Geselligkeit mit seinen ernsten Bußpredigten unvermittelt zu stören.

In einem anderen Sinne ist Belfield ein romantischer Charakter.[2]) Im ersten Kapitel von "Cecilia" sagt er: ". . . your general rules, your appropriated customs, your settled forms, are but so many absurd arrangements to impede not merely the progress of genius, but the use of understanding. If man dared act for himself, . . . how noble indeed would he be." Das ist bei ihm keine nachgesprochene theoretische Einsicht, sondern beruht auf persönlichsten schmerzlichen Erlebnissen. Seine Art, das Leben anzusehen, die vollständige Entwurzelung, die er, der Sohn des einfachen Kaufmanns, der eine glänzende Erziehung genossen hat, erfährt, machen ihn zum romantischen Charakter höchst geeignet.

---

[1]) Man mag dabei an den Straßenräuber aus ärgster Not denken, dem Tom Jones Wohltaten erweist.

[2]) Vgl. besonders p. 20.

Doch darf man im ganzen diese Seite F. Burneys nicht überschätzen; im Grunde liegt ihr Sentimentalität fern. "Werthers Leiden" hat sie nicht zu schätzen vermocht.[1])

Jane Austen ist ausgesprochen antiromantisch, der Sentimentalität abgeneigt. So wenig sie es sonst für ihre Aufgabe hielt, für oder gegen etwas zu kämpfen, in dieser Frage ist sie von ihrem gewöhnlichen Standpunkte ein wenig abgegangen. Sie hat in "Sense and Sensibility", oder sagen wir besser: in "Elinor and Marianne", dem Brieffragment, das dann für "Sense and Sensibility" benutzt wurde, die "sensibility" bekämpft, hat gezeigt wie ein schwärmerisches, sentimentales Mädchen zu Verständigkeit bekehrt wird. Bezeichnend ist, daß "Elinor and Marianne" in Briefform begonnen war und daß J. Austen diese Technik während der Arbeit aufgab: Sie überwand an diesem Punkte zugleich mit der Form der Richardsonschen Romane (d. i. nicht der Briefroman schlechtweg, sondern eine besondere Art des Briefromans) ein Wesentliches ihres Inhalts, das mit dieser Form, wie wir gezeigt haben, aufs innigste zusammenhängt, eben die Sentimentalität. Diese war für sie wohl kaum je von persönlicher Bedeutung gewesen; ihr Verhalten ist eine Reaktion gegen ihre Zeit und gegen überragende literarische Vorbilder. Ein gleiches gilt von dem in "North. Abbey" (freilich weit geschickter) geführten Kampfe gegen die Neigung für die Schauerromane und das Schwelgen in den für diese charakteristischen Gefühlen. Doch werden wir noch sehen. daß es sich für Jane Austen auch hier, mehr als um abstrakte Zeitstörungen, um Gestalten handelte, die eben sentimental wie Marianne Dashwood und für das Schauerliche empfänglich wie Catherine Morland waren.

---

[1]) A. Dobson, "F. Burney" p. 142.

X. Zusammenfassung.

Wollte man J. Austens Stellung in der Geschichte des bürgerlichen Romans in England in einem Satze fixieren[1]), so wäre zu sagen: Mit ihr ist der Prozeß der Rationalisierung des bürgerlichen Romans und das Streben nach Realismus zur Vollendung gelangt, und zugleich zeigt sich bei ihr die Loslösung des Romans von allen außerhalb der Kunst liegenden Zwecken, wie sie namentlich als moralische dem bürgerlichen Roman von den Wochenschriften aus anhafteten, vollständig durchgeführt. —

---

[1]) Charakteristisch für diesen ganzen Komplex ist namentlich, daß die Entwicklung immer mehr auf den ausschließlich analytischen Roman hin tendiert. Daß Goldsmith auf die Entwicklung des bürgerlichen Romans F. Burneys und Jane Austens so wenig Einfluß gehabt hat, hat wohl seinen Grund darin, daß sein Roman als Ganzes nicht auf Analyse gestelllt ist, wenn auch der Held ein fein analysierter, komplexer Charakter ist. Die Stimmung im "Vicar of Wakefield" ist so ganz anders als in den bürgerlichen Romanen, die wir hauptsächlich betrachtet haben, er ist so gar nicht aufs Zerfasern gerichtet. Es ist viel mehr eine idyllische Stimmungsdichtung als die dichterische Analyse von Charakteren und Gefühlen. Darin besteht der hohe Reiz des Romans, und die Folge davon ist seine isolierte Stellung in der Geschichte des englischen Romans. Etwas ähnliches spricht W. L. Cross aus ("The Development of the English Novel" p. 80): "Goldsmith, however, was always a poet . . . He cannot for long keep his attention on things as they are. He falls into reverie, and sees all through a regretful longing. In spite of himself, he breaks out in the midst of his story into verse. Contrasted with Fielding, he has turned the novel in to a prose poem . . ." Von Bedeutung ist ferner auch das grundverschiedene Thema, das den "Vicar of Wakefield" vom bürgerlichen Roman scheidet: hier ist das fast ausschließliche Thema die Liebe, im "Vikar of Wakefield" aber ist es das unerschütterliche Kämpfen für moralische und religiöse Überzeugungen. — Nach einer Seite hat Goldsmith allerdings Einfluß auf Jane Austen gehabt, wie wir das schon p. 86 angaben. „Diese hohe wohlwollende Ironie, diese Billigkeit bei aller Übersicht", von der Goethe sagt, daß sie ihn stark und entscheidend beeinflußt habe, finden wir bei J. Austen ähnlich wieder. Und das gilt zugleich von Sterne, auf den ja auch Goethe jene Worte mitbezieht (Brief an Zelter, 25. Dez. 1829).

Jane Austens „naive“ künstlerische Grundhaltung.

Es bleibt mir noch ein Letztes zu tun übrig: ich will versuchen, in J. Austens Individuellstes, in das was sie literarisch nicht erben konnte, in ihre künstlerische Grundhaltung einzudringen.

In Jane Austens Wesen, wie es der sie umgebenden Gesellschaft erschien, zeigte nichts die Dichterin an, die nach 100 Jahren eifriger gelesen werden sollte als je. Mit Ausnahme ihrer Schwester Cassandra wußte anfangs niemand von ihrer dichterischen Tätigkeit. Schon als kleines Mädchen hatte sie angefangen, Farcen und lustige Erzählungen zu schreiben. Als ihr erster Roman “Pride and Prejudice” fertig war, wurde er im Familienkreise vorgelesen und fand begeistertes Lob. Jane Austen tat nichts für eine Veröffentlichung. Der Vater machte einen vergeblichen Versuch und stand dann ab.

J. Austen nahm an allem teil, was die ländliche Geselligkeit bot, sie lernte die große Gesellschaft in London und Bath kennen, harmlos fröhlich machte sie all die Feste und Bälle mit. Dabei aber beobachtete sie aufs schärfste. Selten nur äußerte sie ein Urteil. Zug um Zug häufte sie auf die Gestalten ihrer Romane. Mit diesen Kindern ihrer Phantasie lebte sie ein höheres Leben. Mit ihnen spielte sie, und in ihrem Schicksal erfuhr sie die Steigerung des Erlebens, die ihr die Alltäglichkeit nicht bieten konnte. Wie real ihre Gestalten für sie waren, wie sie in und mit ihnen lebte, zeigt u. a. eine Stelle in einem Briefe vom 24. Mai 1813, wo sie über eine Gemäldeausstellung schreibt: “It is not thought a good collection, but I was very well pleased, particulary with a small portrait of Mrs. Bingley, excessively like her. I went in hopes of seeing one of her sister, but there was no Mrs. Darcy.” Mrs.

Darcy ist Elizabeth Bennet, die Heldin von "Pride and Prejudice", Mrs. Bingley ist ihre Schwester Jane. "Pride and Prejudice" war 1813 veröffentlicht worden, aber es war schon 1797 vollendet.

Spiel und Steigerung des Erlebens, das sind die beiden Triebfedern für J. Austens dichterisches Schaffen. Als sie ihr schmerzliches persönliches Erlebnis hatte (in der Episode mit Mr. Blackall), da stockte ihr Dichten für ein Jahrzehnt. Die Steigerung des Erlebens, die Stärke und Fülle des Innenlebens brauchte sie da nicht in ihrer Kunst zu suchen, und die Grundlage für ihr spielendes Schaffen, die launige Heiterkeit der Seele, fehlte in jener Zeit des verborgenen Leides.

Mit offenen, scharf und doch freundlich, heiter, launig blickenden Augen stand Jane Austen, die Dichterin, der Außenwelt gegenüber. Alles Schwärmerische, Sentimentale war ihr fern. In ihr offenbart sich der Typus des "naiven" Dichters in einer außerordentlich reinen Form. Wir wenden damit Schillers Unterscheidung zwischen naivem und sentimentalischem Dichter an, die für jene mit Ideen angefüllte Zeit aufgestellt ist und für sie Geltung hat, selbst wenn man sie vom kritischen Standpunkt aus als nicht erschöpfend und zeitlich bedingt erkennt. Wir wollen uns die Hauptpunkte seiner Darstellung, soweit sie für die Erkenntnis J. Austens fruchtbar sind, in Kürze vorführen.

Schillers Scheidung in naive und sentimentalische Dichter orientiert sich an dem verschiedenen Verhalten des dichterischen Individuums zur Natur. Die naiven Dichter sind Natur, die sentimentalischen suchen die verlorene. Die naiven empfinden natürlich, die sentimentalischen das Natürliche, woher es denn kommt, daß Naturschwärmerei den naiven Dichtern fremd ist. Der sentimentalische Dichter geht vom Ideal aus und sucht dieses in der Wirklichkeit zu gestalten; seine Kunst ist die des Unendlichen. Der naive Dichter

hängt eng am Objekt, beschränkt sich auf Nachahmung der Wirklichkeit; er ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung. Der sentimentalische Dichter idealisiert, der naive individualisiert. Der naive Dichter hat vor dem sentimentalischen immer die sinnliche Realität voraus. Der sentimentalische Dichter rührt uns durch Ideen, der naive rührt durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, wir erfreuen uns an der lebendigen Gegenwart des Objekts in unserer Einbildungskraft und suchen auch weiter nichts bei ihm. Bei der Lektüre sentimentalischer Dichtungen ist das Gemüt in Bewegung, es ist angespannt, es schwankt zwischen streitenden Gefühlen, während es bei Werken naiver Dichter ruhig, aufgelöst, einig mit sich selbst und vollkommen befriedigt ist. Selbst bei sehr pathetischen Gegenständen wird der Eindruck, den eine naive Dichtung macht, immer fröhlich, immer rein, immer ruhig sein.

Der Gegensatz zwischen naivem und sentimentalischem, antikem und modernem Dichter ist für Schiller kein zeitlicher, sondern ein rein ästhetischer. Freilich meint er, daß in unseren sentimentalischen Zeiten naive Dichter es schwerer hätten, daß sie in ihrer Zeit „wild laufen“ müßten.

All dieses trifft, reiner und ausschließlicher als auf Goethe, an den Schiller, neben Homer, bei der Schilderung des naiven Dichters immer dachte, auf Jane Austen zu.[1]) Sie läuft in der Tat wild in ihrer Zeit,

---

[1]) In derselben Zeit, als J. Austen an ihren ersten Romanen arbeitete, erstand Goethes bürgerliches Epos "Hermann und Dorothea", das in manchem Ähnlichkeiten mit Jane Austens Romanen zeigt. Gewiß fehlt bei J. Austen der epische Zeithintergrund; dies und das Metrum zeitigen tiefe Unterschiede. Aber die Auswahl der Charaktere, die Art wie Goethe hier das bürgerliche Leben und seine Gestalten erfaßt hat, erinnert stark an Jane Austen. Der Apotheker, Hermann, der Pfarrer, Dorothea, auch die Eltern zeigen Züge J. Austenscher Personen, sind mit derselben „hohen wohlwollenden Ironie“, derselben „Billigkeit bei aller Übersicht“ geschildert

sie zeigt keinerlei tiefere Beeinflussung durch die großen Zeitfragen. Daß sie trotzdem, wie wir gezeigt haben, in einem bestimmten historischen Prozeß steht, widerspricht dem nicht, denn diese Gebundenheit an Tendenzen der Epoche ist unbewußt. Hier aber haben wir es mit dem zu tun, was man gemeiniglich Ideen einer Zeit nennt, alle die bewußtwerdenden Äußerungen der einen unbewußten Grundhaltung. Gerade jene Zeit war ja so überreich an Ideen; welche Summe von Problemen war allein schon durch die französische Revolution den Menschen jener Zeit bewußt geworden. Jane Austen steht diesen Dingen, die sie zum Teil oberflächlich kennt, fremd gegenüber; diese Probleme quälen sie nicht. Vielleicht war ihre Haltung im Grunde ein konservativer Skeptizismus. Wie dem auch sei: sie steht in der Tat außer allem Zusammenhange mit den Problemen der Zeit, ohne sich deshalb aus ihrem geselligen Gefüge losgelöst zu haben. Symbolisch wird das zum Ausdruck gebracht dadurch, daß sie es ablehnte, Frau von Staël zu sehen, die ihr eine Zusammenkunft hatte anbieten lassen; sie wollte nicht als literarische Persönlichkeit behandelt sein.

So binden sie auch keine kritischen Vorschriften. Es ist fraglich, ob sie dergleichen überhaupt gekannt hat. „Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur oder dem Instinkt, einem schützenden Engel, geleitet", geht sie „ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmacks". Mit „anspruchsloser Simplizität und Leichtigkeit" löst sie die schwierigsten Aufgaben und verfährt dabei nach „Einfällen und Gefühlen", nicht nach vorgefaßten Regeln. An wenigen großen Mustern bildet sie ihren Stil.

Nicht Ideen will sie darstellen, sondern ihr erwachsen in dichterischer Konzeption Gestalten der Wirklichkeit. Sie will in "Northanger Abbey" nicht

eine Satire auf die Schauerromane schreiben, sondern es ist eine Eigenheit ihrer Heldin, daß sie unter dem Einfluß solcher Romane einer romantischen Manie huldigt. Unser Hauptinteresse liegt durchaus auf der Heldin und zwar von Anfang an.[1]) Auch in "Sense and Sensibility" ist es nicht so sehr der ideelle Gegensatz zwischen Verständigkeit und Sentimentalität, den J. Austen herausarbeiten wollte, sondern es ergaben sich ihr zwei Schwestern, die gerade darin sich wesentlich unterscheiden, daß die eine nüchtern und verständig, die andere feurig und schwärmerisch ist. Ihre Herzensgeschichte wird berichtet; dabei leidet die Sentimentale Schiffbruch und überwindet die jugendliche Schwärmerei in der Ehe mit einem verständigen Manne. Wenn "Sense and Sensibility" dasjenige Werk J. Austens ist, das vielleicht am wenigsten allgemeine Schätzung erlangt hat, so liegt das darin, daß Jane Austen eben manchmal doch die Gegensätze "sense"

---

[1]) Austin Dobson (cit. nach Pollock "J. Austen etc." p. 98) geht wie die meisten Kritiker von der Annahme aus, daß "Northanger Abbey" zunächst lediglich als Satire auf die Gothic Romance gedacht gewesen sei und daß J. Austen erst während der Ausarbeitung von dieser Idee abgekommen sei: " . . . it is probable that 'Northanger Abbey' was originally only a more serious and sustained attempt to do for the Radcliffe school what Cervantes had done for 'Esplaudian' and 'Florismarte of Hyrcania' and Mrs. Lenox for 'Cassandra' and 'Cleopatra'." Erst allmählich habe sie Interesse an ihren Figuren gefunden, und — "it is not very unreasonable to assume, that, setting out with a purely satiric intent, Miss Austen ultimately moved in a diagonal between a study in irony and a story." A. Dobson kommt also zu dem Schlusse, daß "Northanger Abbey" eine zerrissene, uneinheitliche Komposition zeige. Er muß zu diesem Schlusse kommen, wenn er die (freilich vorsichtig geäußerte) Annahme macht, daß Jane Austen von der Idee einer literarischen Satire ausgegangen sei und sich dazu erst Gestalten geschaffen habe. Nun zeigt aber der Roman dem unbefangenen Betrachter eine streng einheitliche, von Anfang an zielbewußte Komposition. Damit wird klar, daß das satirische Element nur ein Accedens ist, das allerdings dem Roman viel von seinem besonderen Reize verleiht, das die Handlung in wesentlichen Stücken fördert, aber nie behindert.

und "sensibility" zu direkt nebeneinander stellt, daß also doch ein kleines Herausfallen aus der naiven Gestaltungsweise in die sentimentalische, ideenhafte erfolgt ist. Bezeichnend aber bleibt, daß dieses Schwanken gerade da eintritt, wo sie für das ihr Eigentümliche, das Naive, kämpft. —

Jane Austen zeigt keine Spur von Naturschwärmerei; sie kennt die Natur, sie liebt sie und geht nicht achtlos durch sie hindurch (das geht aus ihren Romanen deutlich hervor), aber sie ist weit davon entfernt, die modernen Gefühle der Schwärmerei für die verlorene reine Natur zu empfinden. Sie empfindet natürlich, nicht das verlorene Natürliche, wie Schiller es wendet. —

Noch auf einen bedeutsamen Zug im Wesen des naiven Dichters, den Schiller herausgehoben hat und der sich bei J. Austen wiederfindet, sei hingewiesen. Schiller berichtet von seinem frühen Verhältnis zu dem naiven Skakespeare, dessen Kälte und Unempfindlichkeit, die ihm erlaubte, im höchsten Pathos zu scherzen, ihn anfänglich empört habe. So geht es manchem Kritiker mit Jane Austen.[1]) Den Grund dafür gibt

---

[1]) Ein Beispiel einer gänzlich verkehrten Beurteilung J. Austens (nämlich von einem unhistorischen und sentimentalischen Standpunkt aus) bietet Eduard Engel in seiner „Geschichte der englischen Literatur“ 4. Aufl. 1897, p. 443: „Sie hat das Höchste erreicht, was ohne weiten Blick und ohne Herzenswärme geleistet werden kann. Eine Fülle gelungener Einzelheiten, eine unheimliche Scharfsichtigkeit in der Charaktermalerei, dazu gewandte Sprache, — und doch hinterläßt jeder ihrer Romane ein Gefühl der Unbefriedigung, fast der Bitterkeit. Ihr fehlt die Liebe für ihre Menschen! Es schmeckt alles nach jener säuerlichen Stimmung, die aus so vielen Romanen unverheirateter, gealterter weiblicher Schriftsteller bekannt ist. Die eigene innere Unbefriedigung erzeugt nur zu oft, und so bei Jane Austen, eine Art ironischer Überhebung und Schadenfreude, eine altjüngferliche Neigung, die Lächerlichkeiten und kleinen Erbärmlichkeiten der Menschen zu entblößen. In ihren Romanen, am meisten in "Pride and Prejudice", schwelgt sie in der Darstellung menschlicher Albernheit, und zwar mit einer so lebensechten, jeder Übertreibung fernen Künstlerschaft,

Schillller in diesem an: „Die trockene Wahrheit, womit der naive Dichter den Gegenstand behandelt, erscheint nicht selten als Unempfindlichkeit. Das Objekt besitzt ihn gänzlich, sein Herz liegt nicht, wie ein schlechtes Metall, gleich unter der Oberfläche, sondern will, wie das Gold, in der Tiefe gesucht sein.“ Auch um Jane Austen würdigen zu können, muß man fähig sein, „die Natur aus der ersten Hand zu verstehen.“

Wie mit dem Hauptteil dieser Abhandlung die Basis für die historische Beurteilung Jane Austens, so hoffen wir mit der Feststellung ihrer künstlerischen Grundhaltung den rechten Boden und die adäquaten Maßstäbe für ihre ästhetische Würdigung geschaffen zu haben. Man wird künftighin sie nicht mehr vom Standpunkt sentimentalischer Dichtung aus messen können, man wird nicht Ideengehalt, Leidenschaft und dergleichen von ihr verlangen dürfen, wenn man sich nicht, um eine Wendung Schillers zu brauchen, den Vorwurf zuziehen will, daß man ihres Werkes „nicht wert oder nicht mächtig oder schon satt“ sei.

---

daß — Einem übel und traurig zu Sinn wird. Einen ganzen Band hindurch erträgt man das nicht, und fortwährend fragt man sich: „Aber was kann denn dieser Misère Großes passieren?“ Es passiert ihr auch nichts, alles bleibt in der Fläche, man sehnt sich nach einem wenigstens zuweilen dazwischen zuckenden Blitz der Leidenschaft; doch Leidenschaft war ihr ganz unbekannt.“ Es ist unnötig diese Kritik zu widerlegen. Das geschieht durch die vorliegende Abhandlung. Nur das sei gesagt, daß es wenig Sachkenntnis verrät, wenn man J. Austen „ironische Überhebung und Schadenfreude, eine altjüngferliche Neigung, die Lächerlichkeiten und kleinen Erbärmlichkeiten der Menschen zu entblößen“ vorwirft. Sie war eben zwanzig, als sie ihre ersten Romane schrieb; ihre letzten, namentlich "Persuasion", unterscheiden sich von den ersten eher durch größere Zartheit als durch altjüngferliche Schadenfreude. "Aunt Jane" war in ihrer Familie ungemein beliebt. Man vergleiche die Zitate auf Seite 92.

Literaturnachweis.

Austen, Jane, "Pride and Prejudice". 1813.
— "Sense and Sensibility". 1811.
— "Northanger Abbey". 1818.
— "Mansfield Park". 1814.
— "Emma". 1816.
— "Persuasion". 1816.
— "Lady Susan". 1870.
— "The Watsons". 1870.
Burney, Fanny (Mme D'Arblay) "Evelina". 1778.
— "Cecilia; or Memoirs of an Heiress". 1782.
— "Camilla". 1796.[1])
Edgeworth, Maria "Castle Rackrent"; "The Modern Griselda". 1804.
Fielding, Henry, "The Works, with the Life of the Author". Edinburgh 1771. 12 vols.
Goldsmith, Oliver, "The Vicar of Wakefield". 1766.
Johnson, Samuel, "History of Rasselas, Prince of Abyssinia". 1759.
Marivaux, "La Vie de Marianne". Francfort et Mayence 1750. 3 Bde.
— "Le Paysan parvenu". Francfort 1737.
Richardson, S., "Pamela; or Virtue Rewarded". 1741.
— "Clarissa Harlowe". 1748.
— "Sir Charles Grandison".
Smollet, Tobias, "The Expedition of Humphry Clinker". 2 vols. Altenbourg 1785.
Sterne, Laurence, "The Life and Opinions of Tristram Shandy". Tauchn. Ed.

Adams, O. F., "The Story of Jane Austen's Life". Boston 2nd ed. 1896.
Austen-Leigh, J. E., "A Memoir of Jane Austen". London 1906.
Blankenburg, Fr. v, "Versuch über den Roman". 1774.
Bonnell, Henry H., "Charlotte Brontë, George Eliot, Jane Austen. Studies in their Works". 1902.
Brabourne, Low, The Letters of Jane Austen. 2 vols.
"Chambers' Cyclopaedia of English Literature". London 1893.
Cross, Wilbur L., "The Development of the English Novel". New-York and London 1902.
Dictionary of National Biography. Ed. L. Stephen and S. Lee.

[1]) Eine gleichzeitige französische Übersetzung befindet sich auf der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar.

Austin Dobson, "Samuel Richardson" (E. M. o. L.).
— "Fanny Burney" (E. M. o. L.).
— "Fielding" (E. M. o. L.).
Engel, Eduard, "Geschichte der englischen Literatur". 4 Aufl. Leipzig 1897.
Fortnightly Review, July 1901.
Fraser's Magazine, Jan. 1860.
Gassmeyer, Max, "Samuel Richardsons 'Pamela'. Ihre Quellen und ihr Einfluß auf die englische Literatur". Diss. Leipzig 1890.
Gosse, Edmund, "A History of Eighteenth Century Literature". London 1889.
Hettner, Hermann, "Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts".
Hill, Constance, "Jane Austen, her Homes and her Friends". London and New-York 1902.
Jack, A. A., "Essays on the Novel as illustrated by Scott and Miss Austen". London and New-York 1897.
Jusserand, J. J., "Le Roman Anglais. Origine et Formation des Grandes Ecoles de Romanciers du XVIIIe siècle". Paris 1885.
Larroumet, G., "Marivaux. Sa vie et ses œuvres". Paris 1882.
Macaulay, T. B., "Critical and Historical Essays". vol. V. Tauchn. Ed.
Malden, Mrs. Charles, "Jane Austen". London 1889.
Mitton, G. E., "Jane Austen and her Times". London (auch als "Jane Austen and her England". London 1905).
Pélissier, G., "Précis de l'Histoire de la Littérature Française". 6e éd.
Poetzsche, E., "Samuel Richardsons Belesenheit". Diss. Kiel 1907.
Pollock, W. H., "Jane Austen. Her Contemporaries and Herself". London 1899.
Quarterly Review, Oct. 1815 and Jan. 1821.
Raleigh, Walter, "The English Novel". London 1896.
Riemann, Robert, "Goethes Romantechnik". Diss. Leipzig 1901.
Schmidt, Erich, "Richardson, Rousseau und Goethe". Jena 1875.
Scott, Sir Walter, "The Lives of the Novelists". 2 vols. Paris 1825.
Smith, Goldwin, "Life of Jane Austen". London 1890.
Spielhagen, Friedrich, "Beiträge zur Theorie und Technik des Romans". Leipzig 1883.
Stephen, Leslie, "History of English Thought in the Eighteenth Century". 2 vols. London 1876.
Stoddard, F. H., "The Evolution of the English Novel". New-York 1902.
Volkelt, Johannes, "System der Aesthetik". 2 Bde.
Waldberg, Max Frhr. v., Der empfindsame Roman in Frankreich. 1. Teil. 1906.
Walford, L. B., "Twelve English Authoresses . . . ." London 1892.
Wicklein, Ernst, "Das Ernsthafte in dem Englischen Komischen Roman des 18. Jahrhunderts und seine Quellen". Diss. Jena 1908.

Ich, Reinhold Julius Frankenberger, bin geboren am 31. Juli 1888 zu Bürgel (Thür.) und gehöre dem evangelischen Bekenntnisse an. Ich habe vier Jahre die Bürgerschule, darauf fünf Jahre die Pfeiffersche Realschule zu Jena und drei Jahre das Großherzogl. Realgymnasium zu Weimar besucht, das ich 1907 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

Von Ostern 1907—1910 studierte ich in Jena englische, romanische und germanische Philologie und Philosophie.

Herrn Professor Dr. Wolfgang Keller bin ich von Herzen dankbar für weit- und tiefgehende Anregung und Förderung während meines Studiums und für den Hinweis auf die vorliegende Arbeit. Ebenso bin ich Herrn Dr. Herman Nohl, wie überhaupt, so auch für diese Arbeit zu großem Danke verpflichtet.



